Version française (*sans les photos*) d'articles parus en allemand dans
Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel. 1998
puis révisé pour l'édition de 2015 p. 2318-2380

I. INTRODUCTION II. KAZAKHS & KIRGHIZs
III. OUZBÉKISTAN & TADJIKISTAN IV. OUÏGOURS V. TURKMENES

ASIE CENTRALE

I. INTRODUCTION

L'Asie Centrale est définie ici comme l'ensemble des républiques du Turkménistan, du Kazakhstan, d'Ouzbékistan, de Kirghizistan, du Xinjiang (anciennement Turkestan Chinois) et du Tadjikistan. Elle est actuellement peuplée par une majorité de 40 millions de Turcophones (dont environ 18 millions d'Ouzbeks, 10 M de Kazakhs, 4 M de Turkmènes, de 4 M de Kirghizes et 10 M d'Ouïgours) et 6 millions de Tadjiks iranophones. On ne prend pas en compte ici les populations de culture différente comme les Russes (majoritaires dans certaines régions), qui ne prennent pas part à la vie culturelle et musicale traditionnelle. Du point de vue de la culture et de l'ethnicité, l'Asie Centrale comprend également le nord est de l'Iran et le nord de l'Afghanistan, mais ces régions ne sont pas prises en compte dans cet article.

Bien que comptant 90% de turcophones pour 10% d'iranophones, l'Asie Centrale, notamment dans les régions du sud, porte toujours la marque des civilisations irano-sogdiennes et scythes (les Saka qui vivaient dans l'actuel Kazakhstan), bactriennes, et tokhariennes qui ont précédé les Türks et les Mongols. Les Khorezmiens, de nos jours intégralement ouzbeks, descendent des Alains d'origine iranienne qui parlaient des dialectes iraniens jusqu'au 11ème s. mais furent complètement turcisé dès le 13ème s. Dans les villes du Turkestan, le turc ne devient une langue littéraire qu'à partir du 16ème s. et longtemps encore, le persan resta la première langue de culture. Par ailleurs, le sentiment d'appartenance à l'ethnie tadjike, ouzbèke ou autre était tout à fait secondaire par rapport au fait d'être citoyen d'une ville de haute culture comme Boukhara ou Samarcande.

L'ANTIQUITE ET LE BRASSAGE DES CULTURES

Par sa position, l'Asie Centrale fut un centre de convergence de grandes cultures, et dans une moindre mesure, de diffusion vers l'Inde et la Chine. Certains instruments comme les luths à long manche et table en bois, montés de 2 ou 3 cordes (*huo-pu-ssu = kopuz / la pu pu = rabâb, pi'pa = barbat*) se sont répandus parmi toutes les populations nomades et sédentaires par les routes des caravanes. Il en est probablement de même des vièles aux cordes en crin (liées à la domestication du cheval par les Turco-Mongols) ou encore du luth piriforme *barbat* qui apparaît vers le IIe siècle A. C. en Asie Centrale avant de se répandre en Inde, en Perse et en Chine.

Des scènes ou figurines montrant des instruments grecs (aulos, lyre, flute de pan) sont nombreuses, notamment en Bactriane. Des scènes mythologiques grecques avec des

tambours sur cadre et des flûtes de pan se trouvent sur un rhyton parthe (trouvé au Turkménistan) et daté 2ème s. AC. La lyre grecque est encore représentée au 6ème s. dans les fresques sogdiennes d'Afrâsiâb (Samarqand).

Les sculptures bouddhistes de Bactriane du 2ème s. AD montrent des instruments plus typiquement orientaux : tambours biface en forme de tonneau, harpe arquées, à côté d'un aulos double, luth à manche court à la caisse en forme 8, que l'on trouve parallèlement avec le luth à caisse ronde entre le 1er et 4ème s. à d'Afrâsiâb (culture sogdienne). Des figurines en terre cuite de Qashqadarya et du Khorezm (1er -3ème s.) représentent des joueurs de harpe à 13 cordes, de flûtes droites et traversières, et de luths à long manche.

Un plat en argent parthe-bactrien du 5ème-6ème s. AD montre un joueur de tambour biface en sablier et joueur de luth à manche long (*dotâr, tanbur* du Khorâsan) avec une position de main toujours attestée de nos jours.

Au Turkestan oriental (oasis de Khotan), de musiciens avec flûte droite (ou hautbois) et traversière, de nombreuses figures en terre cuite du 2ème-3ème s AD. montrent des singes jouant du luth *barbat,* de la flute de pan, du tambour en sablier. Des figures analogues se trouvent au 7ème s. en Bactriane et Tokharistan avec flûte traversière et tambour en sablier.

L'antique harpe arquée apparaît encore à Panjikent (Tadjikistan) au 7-8ème s. sur des scènes religieuses témoignant d'un grand raffinement artistique ; on y voit également la harpe angulaire et le luth à manche court (*barbat*), joués par des femmes ou des être célestes féminins. À la même époque est attesté l'usage de deux type de harpes et d'un luth *barbat* plus grand que par le passé. Des ocarinas sogdiens du 8ème-10ème s. donnent la gamme la si do ré mib.

Les représentations de scènes musicales sont généralement liées à des rites ou images religieuses et sont le symbole de la félicité chez les bouddhistes. La qualité artistique de ces représentations suggère que la musique avait aussi une grande place dans la sphère profane.

Parallèlement à ces cultures urbaines et raffinées, il existe des évidences de cultures musicales primitives comme des collections de flûte en os, des ocarinas, ou les fresques du 2ème s. AC gravées dans les rocher du Ferghana kirghize et du Kazakhstan montrant des danses collectives, liées à la chasse, où les participants se tiennent par la main.

Un pèlerin chinois qui voyagea en Kirghizie en 630, relate déjà la beauté des musiques de cette région. Le rayonnement de la musique centre asiatique est attesté par la présence de de plusieurs orchestres d'Asie Centrale (Kucha, Samarcande, etc.) en Chine à la cour des Tang (7e-9ème siècle). Après une longue période d'islamisation, sur laquelle on sait peu de choses concernant la musique, les signes d'un brillant renouveau sont perceptibles au 15ème s. sous les Timourides, à Herât et Samarcande. À cette époque les influences turco-mongoles sont sensibles dans le choix des instruments de musique et peut-être des formes musicales, préparant la scission avec la culture musicale perso-arabe. Les artistes du grand Khorâsân étaient encore invités à se produire à la cour moghol d'Akbar (16ème s.), et les relations avec l'Inde sont attestées par des écrits théoriques en persan. Après cela commence une période de transformation et de fermeture aux apports extérieurs. Durant tout le 19ème siècle, l'Asie Centrale est politiquement coupée de la Perse et de

l'Afghanistan, et la musique d'art s'y développe de façon complètement indépendante, rompant les derniers liens avec l'ancienne tradition moyen orientale.

En dehors des grands centre urbains, les nomades kazakhs, kirghizes ou turkmènes (parfois plus ou moins sédentarisés) élaborent également des formes professionnelles très sophistiquées et originales, mais en raison de son caractère fondamentalement oral, cette tradition n'a pas laissé de traces écrites qui permette de reconstituer son évolution en deçà du 19ème siècle.

L'EPOQUE MODERNE ET CLOISONNEMENT

Dès le milieu du 19ème s. en réaction à l'annexion du Turkestan par les Russes, se sont opérés parfois des retours à la tradition ancienne. A la fin des années 1920, l'Asie Centrale fut morcelée en républiques socialistes d'Ouzbékistan, de Tadjikistan, de Kazakhstan, de Kirghizie et de Turkménie et isolé de l'Orient non soviétique, y compris la Kashgarie sous contrôle chinois depuis 1877. Les frontières ne rendaient pas compte de la répartition réelle des différentes ethnies, si bien que chacune des républiques comporte des minorités parfois importantes : Tadjiks en Ouzbékistan et réciproquement, Ouïgours au Kazakhstan, Ouzbeks en Kirghizie et au Xinjiang, etc. Malgré cela, chaque république fut incitée à développer son identité, ce qui impliquait une langue, une musique et une littérature dites "nationales" qui dessinait de nouvelles aires musicales. La politique culturelle et l'occidentalisation qui s'exercèrent en Asie Centrale, tant soviétique que chinoise, menacèrent souvent les traditions musicales dans leur authenticité ou leur existence même. Après la révolution bolchévique furent écartés ou persécutés les musiciens de cour ainsi que les soufis et les religieux souvent détenteurs de traditions musicales ; en 1952 l'enseignement de la musique ouzbek fut suspendu et l'on tenta de résorber la musique nationale dans les arrangements symphoniques écrits généralement par des Russes ; après quelques années cependant, on restaura le répertoire traditionnel mais figé dans des interprétations collectives et académiques. L'acculturation russe se manifeste dans la diffusion d'un langage musical et chorégraphique hybrides, d'instruments occidentaux, et un brassage des traditions nationales qui contrebalançait la séparation artificielle de certaines ethnies. La censure politique et culturelle s'exerça tant en Chine qu'en U.R.S..S. sur les textes à résonance religieuse, mystique, animiste et féodale, tandis que l'on promouvait des auteurs officiels, exaltant notamment l'idéologie dominante. A partir des années 1970, les musiques traditionnelles sont revalorisées.

Aux actifs de cette politique culturelle, on citera toutefois le développement de la collecte (notamment au Xinjiang) et de la musicologie, l'établissement de versions canoniques (*maqâm* ouzbek et tadjik, *muqam* ouïgour), la création de conservatoires et de salles de concerts, d'unités professionnelles de musiciens, ainsi que de clubs d'amateurs, l'accès pour les femmes à la musique savante et à certains autres genres, la préservation des danses et la valorisation du métier de musicien. Dans l'ensemble, beaucoup de pratiques musicales se perpétuèrent dans la sphère privée ou dans la clandestinité (dans le domaine religieux), tandis que de grands artistes surent maintenir la pureté et l'authenticité d'un héritage désormais confronté à d'autres dangers. Après leur renaissance comme nations indépendantes en 1991, les nouveaux États d'Asie Centrale s'appliquent à reconstruire leur

passé culturel, notamment en éliminant l'apport russe et soviétique et en s'enracinant dans la culture islamique.

MUSIQUE URBAINE ET NOMADE

Parmi les peuples d'Asie Centrale, les Kazakhs, les Turkmènes et les Kirghizes n'ont été sédentarisés et organisés en états nationaux que depuis un siècle environ et ont conservé beaucoup de traits culturels nomades. A l'inverse, les Ouïgours, les Ouzbeks et les Tadjiks ont eu durant des siècles une civilisation urbaine organisée en petits royaumes comme ceux de Samarcande, Qoqand, Kashgar, Kutcha, Khotan, Turfan, etc. Ce clivage entre la culture urbaine et l'ancienne culture nomade explique, au-delà des parentés linguistiques, les affinités existant entre certains peuples comme les Tadjiks et les Ouzbeks, les Ouzbeks et les Ouïgours, les Kirghiz et les Kazakhs. Il se reflète également dans les formes et les pratiques musicales : — prédominance du rôle des bardes (épiques, lyriques ou les deux ensemble) chez les Kirghizes, Kazakhs, Qaraqalpaks et Turkmènes, — prédominance des grands cycles de compositions (*Maqâm*) et connexions avec les traditions et la théorie moyen-orientales chez les Ouïgours, les Ouzbeks et Tadjiks du Nord. Ces différences reflètent également, d'une part l'ancienne culture animiste et chamanique des Türks orientaux, et d'autre part les "religions du salut", le Zoroastrisme, le Bouddhisme, le Manichéisme, le Christianisme nestorien, et finalement l'Islam qui s'imposa comme religion et culture parmi les populations urbaines et sédentaires, et dans une moindre mesure parmi les nomades ou les sédentaires récents.

L'antique composante chamanique subsiste dans la technique vocale caractéristique de l'esthétique des bardes épiques (*zhïrau* kazakh et qaraqalpak*, bakhshï* ouzbek), avec l'utilisation d'une voix "étranglée", "intérieure" riche en harmonique, et apparentée aux techniques mongoles. Cette voix grave contraste avec la voix aiguë et étendue des chanteurs classiques ou semi-classiques des genres urbains. Ce clivage correspond actuellement aux aires culturelles iraniennes d'une part et turco-mongoles d'autre part, mais il est possible que dans la haute antiquité ces peuples aient tous partagé le même type d'expression.

Entre ces deux univers se situent une catégorie de bardes (*bakhshï* turkmènes, ouzbek et qaraqalpak, *hâfez* ouzbek, khorezmien et tadjik) chantant des poèmes lyriques, didactiques ou religieux ressortissant davantage à la culture littéraire. Pourtant leur nom même indique qu'ils conservent quelque chose de l'antique fonction magique de la musique : chez les Kazakhs, Kirghiz, Ouzbeks et Tadjiks, *bakhshï* désigne encore le chamane qui guérit par des invocations et des chants accompagnés au tambour sur cadre. Chez les Turkmènes et Qaraqalpaks, il désigne le barde professionnel qui, avec l'islam, a peut-être succédé au chamane. De même, le terme *hâfez* (qui, en Ouzbékistan et Tadjikistan désigne tout chanteur) réfère étymologiquement à celui qui connaît le Coran par cœur. Ainsi la musique, même dans ses formes les plus artistiques, ne saurait être soustraite à sa vocation sacrée, magique ou au moins didactique et morale. Au Kazakhstan, les chanteurs et instrumentistes traditionnels disent encore tirer leur pouvoir des esprits (*arwâh*) et certains instruments sont investis d'un pouvoir magique.

Soixante dix ans d'idéologie matérialiste ont favorisé les formes d'expression séculaires en tentant d'épurer l'art des bardes du "féodalisme" et des "superstitions" qui caractérisent l'ancienne culture türk. Le processus d'occidentalisation qui accompagnait cette politique

s'opère de nos jours non à partir du sommet (excepté au Turkestan chinois), mais à partir des nouveaux besoins du public crées par la perte du mode de vie traditionnel, la dé-contextualisation de la musique et l'ouverture aux musiques légères internationales. Cependant certains éléments de la culture traditionnelle refont surface et l'on voit réapparaître des formes de mécénat privé. L'indépendance des républiques d'Asie Centrale soviétiques en 1991, a été suivi à un revivalisme des traditions musicales, tant au niveau des formes que du message.

par Jean During

II. KAZAKHS & KIRGHIZ

Introduction.

Les Kazakhs et les Kirghiz ont en commun un passé encore proche de nomades et de pasteurs, une langue, des traditions et des musiques voisines. Sur environ 10 millions de Kazakhs, 7 vivent dans la république du Kazakhstan sur un immense territoire allant de la mer caspienne à la Chine et un million au Xinjiang, auxquels s'ajoute des minorité en Mongolie et Ouzbékistan. Dans l'antiquité, le Kazakhstan était peuplé de Scythes d'Asie (Saka), de langue indo-iranienne, auxquels se mêlèrent plus tard les hordes des Türks Oghuz puis Qiptchaq. De culture fondamentalement nomade, les Qiptchaq ou proto-Kazakhs n'avaient ni souverain ni sentiment d'unité politique. Leur territoire fut contrôlé par la Horde d'Or composée de Türks et de Mongols conduits par Gengis khan. Après sa chute, vers 1500, l'ethnie kazakh se détacha du khanat ouzbek avec lesquels elle avait fait alliance, et fonda son royaume.

Les Kirghizes sont environ 4 millions dont 3 millions vivent dans la république de Kirghizistan, les autres étant nombreux au Xinjiang et en Afghanistan tandis que de petites communautés se trouvent dans les pays voisins. Les Kirghiz, qui ne sont pas d'origine turque mais sibérienne, furent turcisés très tôt et intégrés à la grande confédération des Türks Oghuz. On les désignait sous le nom de Qara Kirghizs pour les distinguer des Kazakhs qui étaient aussi appelés Kirghiz. Venus de l'ouest, ils chassèrent les Ouïgours de la Mongolie au 9ème s., puis, repoussés vers le sud durant les invasions mongoles, ils s'établirent dans les montagnes du Pamir. Les Kirghiz furent les vassaux et alliés des khan kazakhs, notamment contre les Mongols turcisés de Kashgarie, puis contre les Qalmuks, au cours d'une guerre dont le vainqueur, Manas, est le personnage fondateur de la tradition des bardes *manaschi* et *aqyn*. Ils ne s'islamisèrent que tardivement et, comme les Kazakhs, restèrent fermés aux influences du Moyen-Orient, notamment en ce qui concerne la musique. Si l'on prend la musique kirghize comme référence, les musiques des autres peuples türks peuvent se ranger ainsi par ordre décroissant d'affinités : Kazakh et Qaraqalpak ; Khakas et Altaï ; Ouïgours et Ouzbek ; Tatars, Bashkir et Nogaï. Par rapport aux Ouzbeks et Turkmènes, les Kazakhs et les Kirghizs ont davantage conservé les anciennes formes musicales turques. Ils ont en commun — des instruments de musique : *dombra* (luth kazakh à deux cordes) / *komuz* (luth kirghiz à 3 cordes); *qobyz / kiak* (vièle monoxyle à deux cordes) ; *sybyzghy / choor* (flûte de roseau) ; *shan-qobyz* / *temir komuz* (guimbarde) — des formes instrumentales : *küi /küü* (pièce

instrumentale narrative) ; — des compétitions instrumentales : *tartis* (*küi* de *dombra*) */ alym savak* (*küü* de *komuz*) *;* — de catégories de bardes *aqyn / akin*. — des genres (*maktau / maktoo*) et des compositions anciennes. Leurs traditions se distinguent aussi de celles des autres peuples d'Asie Centrale par la place qu'elles laissent au femmes dans la pratique musicale, même professionnelle. Depuis le milieu des années 1990 on constate une renouveau d'intérêt pour le folklore, et l'on se met à étudier les instruments selon la tradition orale et à constituer des ensembles avec des instruments traditionnels. On compte actuellement 84 écoles musicales pour les enfants réparties dans tout le pays, un Conservatoire, et un Institut des Arts à Bishkek à Karakul.

Jean During

A. KAZAKHSTAN

AIRES MUSICALES

Les Kazakhs se répartissent en trois grands groupes (*juz*) : grand, moyen et petit, qui, dans le passé (et dans une moindre mesure de nos jours) nomadisaient selon un axe nord (au printemps) sud (en hiver), ou en cercles de points d'eau dans les déserts de Qaraqum et Qyzylqum ou encore des vallées aux pâturage dans les régions montagneuses de l'Alatau. Ces circuits ont été coupés par la politique de peuplement russe, les régions administratives actuelles ne reflètent pas les aires culturelles. Ainsi les Kazakhs de Kustanay et Aq mola, au nord du pays, ont des traditions très proches de celle de la région de Qyzyl-Orda. D'autres particularités culturelles et musicales sont liées à l'organisation clanique. De plus, le nomadisme des Kazakhs de l'ouest correspond à une autre culture musicale que le semi-nomadisme des groupes de l'est. De nos jours, bien que le luth *dombra* soit joué partout, la musique instrumentale est plus développée à l'ouest et l'art vocal plus répandu à l'est ; au Sud on apprécie surtout le bardes épiques *zhyrau,* et au Centre les chanteurs *änshy*. La tradition musicale, par essence rurale bien très sophistiquée, a été mieux conservée dans les campagnes, notamment les régions de Qyzyl-Orda, Tage Qorgan (à l'ouest), et parmi les Qaraqalpaks.

1. CATEGORIES DE MUSICIENS

L'idéologie soviétique considérait la culture kazakh comme une "pré-culture" qui devait s'épanouir en sortant du féodalisme, et niait le fait que l'essentiel de la musique était dans les mains d'artistes hautement qualifiés, appréciés par toutes les couches de la société et appartenant à trois ou quatre catégories professionnelles bien distinctes.

A. ZHYRAU ET ZHYRSHY.

Dans le passé, le *zhyrau* (*zhyr* = poésie épique) était un dépositaire, un créateur et un interprète des grandes épopées. Ses fonctions sont apparentées à celles du chamane (*bakhsy*) : comme lui il est appelé par une vocation, communique par son chant avec les esprits des morts, les âmes des héros, et ses esprits protecteurs (*aruah* ou *arka,* "ancêtres") dont il recherche l'alliance et qui l'inspirent. Les affinités entre chamane et *zhyrau* sont attestées par l'usage d'un instrument commun : le *qobyz* qui est souvent encore considéré comme chargé de pouvoirs spirituels.

Le *zhyrau* était placé aux côtés du khan et on ne faisait rien sans lui demander son avis car les esprits lui dévoilaient l'avenir. Comme porteur de l'histoire du peuple et représentant de pouvoir spirituel, le *zhyrau* n'a pas survécu aux changements culturels et sociaux du XXe siècle et à la répression de l'idéologie féodale dont son art était le symbole. Son successeur, le *zhyrshy* ne crée plus que de petites épopées, ne voit pas l'avenir et n'a plus de rôle politique. Toutefois, il est encore le dépositaire de sagesse et des valeurs morales, et son comportement sérieux le distingue des autres chanteurs et lui vaut le respect. Dans son rôle d'éducateur il s'adresse parfois à un auditeur en particulier à travers des poèmes didactiques et sapientaux. Les poèmes épiques remontent au 15ème s. et à la formation de la nation Kazakh, ainsi qu'au 17ème s., époque de la guerre contre les Jungar-Qalmuks. Les histoires les plus fameuses sont celles du héros et défenseur des faibles Qambar Batyr (ou Qambar Khan, personnage également légendaire pour les Turkmènes et les Kirghiz) de Alpamys (chanté aussi par les Ouzbeks) ainsi que des personnages de romances comme Qyz zhibek ou Ayman i Sholpan. A l'ouest les épopées sont toujours versifiées et chantées, mais dans d'autres régions on alterne la déclamation de prose et le chant de poésies, comme c'est aussi le cas des épopées amoureuses.

Il semble qu'à l'origine le *zhyrau* cantillait et déclamait les textes sans instrument, et que plus tard il s'accompagna au *qobyz* comme le font toujours les *zhyrau* Karakalpaks*,* avant d'adopter le *dombra* comme les *bakhshy* ouzbek. Le chant épique demande une voix de gorge caractéristique, *qobyz dybyzy,* riche en harmoniques et apparentée, quoique moins grave, à l'*ichka dybyz* des *zhyrau* Karakalpaks ou des *bakhshy* ouzbeks.

Le *zhyrau,* comme son équivalent kirghiz le *manaschy* (qui chante sans instrument), suit un canevas de base qu'il adapte à chaque performance. Ainsi la narration d'une histoire comme celle de Idigei dure deux jours mais peut être réduite à quelques heures selon la demande du public. Une performance complète de *zhyrau* commence par un *bastau,* une introduction qui sert à préparer l'auditoire, se poursuit par des *terme* et des *tolgau* sur le thème de l'existence ; lorsque "son dos est brûlant" (c'est à dire que "les esprits des ancêtres l'inspirent"), il aborde les chants épiques, et dès lors, rien ne peut l'interrompre.

Les bardes qui ne parviennent pas à la maîtrise totale du chant épique sont appelés *zhyrshy*, tout comme les *manaschy* kirghizs qui ne sont pas parvenus à la maîtrise du genre sont appelés *chala manaschy* (demi *manaschy*)*.* Bien qu'ils ne soient pas sollicités pour improviser selon les circonstances, comme les bardes *aqyn,* ils savent aussi improviser des vers, et certains cumulent les rôles de *zhyrau* et*aqyn*.

Avec l'évolution du contexte de performance, la tradition épique se limite de plus en plus à de brèves séquences poétiques, *terme,* forme qui servait seulement d'intermède dans les longs récits épiques. Récemment les bardes ont choisi ce répertoire et ont été appelés *termechi*.

Les grands représentants de cet art furent Bukhara Zhyrau (ca. 1693-1787), et Makhambet Utemisov (1804-1846).

B. AQYN

De nos jours le rôle du *zhyrau a été* éclipsé par celui de l'*aqyn.* Cela tient au démantèlement de la société traditionnelle, ainsi qu'au fait qu'avec la soviétisation, il fallut choisir un personnage emblématique de la culture musicale : le *zhyrau* représentait le passé

et les “superstitions”, la culture féodale et le pouvoir des chefs de tribus, alors que l’*aqyn,* qui chantait pour son clan, représentait la voix du peuple.

La séparation entre poètes et musiciens ne remonte qu’au XXe siècle, et si de nos jours les poètes sont encore appelés *aqyn* c’est parce que, par définition, l’*aqyn* composait les poèmes qu’il chantait. Pour éviter la confusion, le simple poète est appelé *jazba aqyn*, et *suyirip salma aqyn* un improvisateur de vers. *Aqyn* au sens courant désigne un chanteur populaire jouant du *dombra* et capable d’improviser des vers. Dans le passé, les *aqyn* étaient au service d’un khan et donnaient des prestations à l’occasion de funérailles, ou dans des joutes visant à déprécier les *aqyn* des clans rivaux et qui se déroulaient en même temps que des courses de chevaux des concours de lutte, et de joaillerie. De nos jours l’*aqyn* est patronné par son clan, notamment dans les joutes musicales *aytis* annuelles où il déploie ses talents d’orateur et d’improvisateur de vers.

Contrairement au *zhyrau,* l’*aqyn* est attaché au présent et aux circonstances auxquelles il s’adapte en improvisant. Toutefois il n’exprime pas ses sentiments personnels et tout ce qu’il chante est censé représenter son clan. Le *zhyrshy* est tourné vers le passé et situe l’homme dans son axe temporel, historique et horizontal, tandis que l’*aqyn* établit une connexion verticale avec l’invisible. Il remplit lui aussi certains aspects de la fonction chamaniques : dans le langage courant, un *aqyn* ainsi qu’un instrumentiste (*küishy*) doit avoir les esprits avec lui (“dans le dos”, *arka*), sans quoi son art reste sans effet.

Le répertoire des *aqyn* se compose de panégyriques (*maktau*) des pièces didactiques (*tolghau, nazihat*) dans le style récitatif du *terme* et *zheldirme*, ainsi que de mélodies tirées des épopées héroïques et lyriques et arrangées en chansons.

L’*aqyn* le plus célèbre de son temps fut Jambul Jabayev (1846-1945). A l’âge de 35 ans, au cours d’un concours *aitys*, il l’emporta sur le fameux *aqyn* Qulmambet. Illettré, il pouvait parler en vers et connaissait d’innombrables oeuvres (y compris des poètes classiques) qu’il cantillait sur une douzaine de formules mélodiques très simples en s'accompagnant au *dombra*. Il s’adapta très bien au système et chanta les éloges de Staline et du système soviétique dans des vers de sa composition, ce qui fit de lui une grande figure médiatique reléguant dans l’ombre d’autres *aqyn* non moins talentueux.

C. SAL SERE

Le mot *sere* suggère l’habileté verbale et physique et s’applique à un chanteur qui excelle dans l’improvisation, ainsi qu’à un acteur, un acrobate, un bon chasseur. *Sal* et *sere* ou *sal-sere* est un chanteur lyrique qui exprime des sentiments intimes et personnels liés à l’amour, à l’éloignement ou à la nature. Son comportement dans la société est de ce fait tout différent de celui de l’*aqyn* ou du *zhyrau*. Bien qu’il soit très respecté aussi, traditionnellement, il ne pouvait s’assoir comme le *zhyrau* au côté du khân.

En dehors du cadre traditionnel, les chanteurs sont appelés *änshi* ou *ölengshi* (*än*, *öleng* = chanson, terme qui n’est jamais appliqué au chant épique ou rituel) avec cette nuance qu’un *ölengshi* peut écrire un texte de chanson.

Le style de la chanson professionnelle fut élaboré par des compositeurs comme Birjan-sal Kojagulüly (1825-1887), Zhaiau-Musa Baijanüly (1835-1929), Kenen Azerbaiev (1884-19.....) qui laissèrent entre 30 et 50 oeuvres.

D. LES GENRES DE FEMMES Une des particularités de la culture Kazakh est l'importante participation des femmes à la vie musicale. Alors que les hommes chantent toujours avec un instrument, certains chants *a capella* ne peuvent être interprétés que par les femmes, dans des réunions familiales ou pour accompagner certains rites. Les femmes ont l'exclusivité de la guimbarde (*shan qobyz*) et de l'ocarina et elles ont traditionnellement accès au répertoire de chansons lyriques des *aqyn* et des *änshi* qu'elles accompagnent au *dombra*. Par contre, (sauf exception) elles ne chantent pas celui des *sal-sere* et des *zhyrau* et elle ne peuvent porter officiellement le titre d'*aqyn*, la coutume ne permettant pas qu'elle mène une vie professionnelle.

2. Instruments

Le *dombra* est un luth à 2 cordes, long d'un mètre environ dont la caisse piriforme, taillée dans un tronc de cèdre ou faite de lattes collées, est recouverte d'une table en conifère. Les *dombra* de l'ouest ont une caisse large, ovoïde et peu profonde, et un manche plus fin et moins long qu'à l'est. Le *dombra* à 3 cordes était encore en usage au milieu du siècle au Nord-est (Semey). Les *dombra* d'hommes diffèrent de ceux de femmes dont la caisse est plus petite et les décorations abondantes ; chacun a le sien et l'on ne touche jamais celui de l'autre.

Autrefois le *dombra* ne comportait que 9 frettes, disposées différemment selon les régions, et donnant une gamme diatonique plus deux tons. La frette de la tierce était parfois déplacée pour produire une tierce neutre. De de nos jours le *dombra* possède 15 à 17 frettes donnant une échelle chromatique afin de pouvoir jouer différents répertoires. Les chanteurs suppriment souvent les frettes qui ne leur servent pas (notamment la quinte augmentée et la neuvième mineure, configuration courante dans d'autres luths d'Asie Centrale). Ses deux cordes de nylon (remplaçant le boyau) sont accordées en quarte (ré-sol, *ong borau*), parfois en quinte (*teris borau*), en seconde (*shalys borau*) ou à l'unisson (*qalys borau*). La mélodie se joue le plus souvent sur la corde aiguë.

Le *qobyz* (parfois appelé *qil qobyz*, "*q.* à crins") est une vièle monoxyle taillée dans un bloc de bouleau ou de mûrier dont la caisse, en forme de poire renversée, est recouverte dans sa partie étroite d'une peau de chameau sur laquelle repose un grand chevalet. Les 2 cordes en crin de cheval, accordées, en quarte ou quinte donnent un son voilé et riche en harmoniques. C'est un instrument typiquement türk utilisé par les anciens *zhyrau* et par les chamanes et guérisseurs *bakhsy,* ainsi que pour l'interprétation de certains *küi* simples et d'airs populaires, mais d'un usage beaucoup moins courant que le *dombra*. Les femmes qui le jouent sont des chamanes.

Le *sybyzghy,* d'un usage restreint, est une flûte de roseau ou bois tourné percée de 4 à 6 trous dont l'embout est placé entre les incisives (selon une technique répandue parmi les Türks). On y joue des pièces tirées du répertoire des bergers, des arrangement d'airs populaires et de pièces de *dombra*., ainsi que des *küi* spécifiques.

Plus populaires sont la guimbarde *shan-qobyz*, maintenant intégrée dans les orchestres folkloriques, ainsi que les ocarinas *usqyryq* et *tastauik*. Certains instruments disparurent à la fin du 19ème s. mais sont à nouveau utilisés dans ces ensembles, comme la harpe *shertar*, la cithare *zhetighen*, le *surnai* (clarinette de roseau), le *dauylpaz* une timbale en bois fixée sur la selle d'un cheval et jouée dans les ensembles militaires ou pour la chasse,

accompagnant le hautbois *kernei*. Les textes anciens citent aussi les cor (*buqshak*), la clarinette simple *kamys surnai* et double *kosh kamys.*

Les instruments sont encore souvent marqués par des tabous. Le son du *qobyz* est considéré comme ayant des vertus thérapeutiques, même en dehors de tout contexte rituel et le *qobyz* d'un grand musicien est conservé comme une relique qui apporte la protection. La tête du *qobyz* a souvent la forme d'un visage et le corps de l'instrument est conçu de manière anthropomorphique en trois parties : tête (les chevilles étant les oreilles) corps et pied.

3. Formes musicales

A. FORMES VOCALES

La musique des Kazakhs et des Kirghizs est vive et expressive et exige des aptitudes vocales, et dans le jeu des luths *dombra* et *komuz*, une virtuosité instrumentale. Même les mélodies populaires kazakh (chant de travail) couvrent souvent une octave ou davantage. Les tempo rapides et les rythmes irréguliers sont très courants : les mesures bicrones (*aqsaq* : 2+3, 3+4, 2+3+3, etc.) ainsi que l'alternance de mesures différentes, lui confère une grande originalité parmi toutes les musiques d'Asie intérieure.

Les théories soviétiques sur la culture se sont appliquées à trouver des formes musicales correspondant aux phases fondamentales de développement de la société. Cependant, s'il existe quelques chants de travail liés au bétail (*zhylqish äni* = pour les chevaux, *qoishi äni* = pour les moutons, chant de femmes pour le démontage des tentes), en milieu rural, ce sont les formes élaborées de chant et de musique instrumentale qui occupent une position centrale. Il existe aussi des chants correspondant aux différentes phases des noces : - *zhar zhar* (genre qu'on retrouve chez les Ouzbeks et les Turkmènes) dont les vers de 7 et 6 syllabes mélangent le sérieux et la plaisanterie. C'est un chanté alterné par deux groupes, sur une tessiture limitée ; - *qyz synsu* marque le départ de la fiancée de la maison familiale, et *betashar* le dévoilement du visage pour l'accueil dans la nouvelle maison. Il est chanté dans le style des lamentations par un barde s'accompagnant au *dombra*.. Il existe aussi des berceuses, des lamentations funéraires *zhoqtau,* des chants de guérisons *bedik* et d'autres pour les bons voeux du nouvel an (*nauruz*).

La ligne mélodique, qui émane de la déclamation très expressive du texte est soit de type descendant, soit de type ascendant-descendant. Le chant épique commence par une note aiguë et longue, suivie d'une descente progressive sur la fondamentale. La plupart des chants utilisent une gamme, parfois deux, avec beaucoup de sauts de sixte et de quinte, mais les mélodies folkloriques chantées par les femmes couvrent généralement seulement une sixte. Le pentatonique pur (de type do la sol mi ré Do) est rare, mais les mélodies contiennent parfois des structures pentatoniques très développées.

Les styles vocaux diffèrent selon les régions : — au sud (Aral, Semirechie, rives du Syr darya) les contours sont simples et les rythmes réguliers ; — à l'ouest (rives de la Caspienne) les chants lyriques utilisent une grande tessiture, mais on trouve aussi des *terme* dans le style récitatif ; au centre, les mélodies et la structure poétique sont complexes et utilisent de grands moyens expressifs.

Les chants épiques se font sur des vers de 11 ou 7 syllabes. Les 7 syllabes sont groupées en 4 + 3 (ex. : *Kulbai baiding / ögizi*). Cette formule peut être étoffée en neuf par l'ajout de deux chevilles (*oi*), soit 4 + 1 / 3+1 = 9. Les vers de 11 syllabes sont plus courants, mais alors que

chez les Türks la division est 4 + 4 + 3 ou 6+ 5, chez les Kazakhs elle se fait en 3 + 4 + 4 ou parfois en 4 +3 + 4. On trouve aussi des poèmes alternant 6 et 7 syllabes.

On distingue les genres mélodique *än* et récitatif *zhyr* (poésie épique), ainsi que le *terme* (sur 7 syllabes) et *zheldirme* ("galop du cheval") au débit rapide et syllabique (11 syllabes). *Terme* et *zheldirme* , qui atteignent leur sommet au 19ème s., sont des formes laissant place à l'improvisation et demandant de grandes capacités vocales. Ils sont chantés par les *aqyn* et les *zhyrau* sur des formules mélodiques amples avec des notes très tenues. Du point de vue poétique, le *terme* est un genre plutôt monorime de 6 ou 8 vers syllabiques *barmaki* dont l'unité ou cohérence vient des répétitions ou refrains, entre lesquels il est possible d'improviser. Il traite des thèmes comme le bien et mal, la justice, l'amitié, le courage**.**

B. FORMES INSTRUMENTALES : LES *KÜI*

La musique kazakh atteint un sommet de sophistication dans les *küi*, compositions pour solo instrumental dont la durée ne dépasse pas 2 à 6 minutes. S'il n'existe qu'une vingtaine de *küi* de *sybyzghy* et une cinquantaine de *küi* de *qobyz,* ceux de *dombra* se comptent par centaines. On les range en deux catégories selon leur origine et leur style :

- style *tokpe*, de l'ouest, région de Mangishlaq, en bordure de l'Ouzbékistan et Turkménie. Les cordes, presque toujours accordées en quarte, sont frappées simultanément, produisant des effets de biphonies (notamment quarte et quintes). L'instrument est fretté selon l'échelle : ré mi fa fa# sol la sib si do ré mi fa# sol la

- style *shertpe* du Centre et du Sud, où les cordes (accordées en quinte ou quarte) sont plutôt pincées comme dans le jeu de la guitare. L'instrument est fretté selon l'échelle : ré mi fa# sol la si do# ré mi.

De nos jours ces deux styles se mélangent parfois dans certaines pièces, et, avec la création d'écoles de musique, les interprètes ne sont plus limités au répertoire d'une région particulière, même s'ils restent attachés à leur tradition d'origine.

Les *küi* sont des pièces narratives ou descriptives profondément liés à des représentations, scènes ou événements, et aux sentiments ou pensées qu'elle suscitent. Inspirés par une situation, ils prennent tout leur sens lorsqu'ils sont joués au moment voulu : fête, demande en mariage, rite d'hospitalité, condoléances, lamentations. Un *küi* comme "Le chameau blanc" (*Aq botoy*) — en deux parties, l'une tragique l'autre joyeuse- était joués pour conjurer de grands désastres. Les thèmes de la nature et des animaux sont une source d'inspiration important, comme en témoigne des titres comme Le cygne, La gazelle boiteuse, L'oie sauvage, La steppe d'or, etc. En général, les ethos rythmiques se ramènent aux différents pas du cheval (trot, galop, promenade).

Dans le contexte traditionnel, avant de jouer, le musicien raconte l'histoire du *küi* et éventuellement comment ou de qui il l'a appris, préparant ainsi le public à une meilleure écoute. Le rapport entre le thème et la musique n'est pas évident, mais il semble que certaines scènes soient décrites par des séquences bien identifiées. Ainsi la mort doit être annoncée par un chant funèbre *estirton* ou des lamentations *zhoktau*. Il existe aussi des *küi* satiriques, humoristiques ou philosophiques dont l'argument est souvent l'opposition du bien et du mal, et la victoire par la lutte et le courage. L'aspect narratif des *küi* vient peut-être de son développement parallèle à celui de la poésie épique, mais avec l'apparition des

küi de virtuosité destinés aux concerts publics, cette forme s'est progressivement s'affranchie de la narration tout en conservant un aspect magico-poétique qui attire le respect du public.

Certains *küi* sont attribués au légendaire barde Qorqut (9ème s. ?), d'autres à Baizhigit (m. 17ème s.), Abylai Khan (1710-1780). Le genre connaît son plein essor au 19ème s. avec notamment Makhambet (m. 1846), Tättimbet Qazanghapüly (1817-1862), Däuletkerei Shyghaiüly (1820-1887), et Qürmanghazy Saghyrbaiüly (1818-1879) auteur de Sary arqa (la Steppe d'or), le *küi* emblématique des Kazakh. Il est à l'origine d'une école de dombristes dont Dina Nurpeis (1861-1955) fut une fameuse représentante. Les derniers grands créateurs furent Qazanghap Tilepbergenüly (1854-1927) et Sugir (m. 1953). Ils composèrent tous pour le *dombra,* à l'exception d'Yqylas (1843-1916) qui laissa des *küi* de *qobyz* et Sarmalai (1835-1885) qui jouait le *sybyzghy.* Ces compositeurs-interprètes, connus sous leur prénom, laissèrent chacun entre une vingtaine et une cinquantaine de compositions car la conformité à l'esprit de la tradition et à l'exigence de qualité limite la production d'oeuvres nouvelles. Si la créativité dans ce domaine a baissé à partir des années 1930, de nos jours, il y a toujours des compositeurs et interprètes de qualité. Chaque maître élabore ses propres interprétations ou versions et certaines pièces deviennent progressivement des "genres" aux variantes nombreuses, comme Aqqu (tiré du répertoire des femmes), Aqsaq Qulan (tous deux joué aussi par les Kirghizs), Qosbasar, Aqzheleng, etc. Le répertoire des dombristes de village comporte un cinquantaine *küi,* et celui des grands professionnels atteint plusieurs centaines.

La diversité des *küi* ne permet pas de dégager des critères de composition très précis. Le *küi* est comparé à une montagne : (*bas,* registre grave étant le sommet et *sagha*, registre aigu, la base) ou au corps humain (*bas* la tête, *orta* le corps, *sagha* le pied). Cette tripartition correspond à un thème de base, dans le grave, qui peut être complexe, un second thème (situé entre une quarte et une octave au dessus), puis une récapitulation du thème initial. Une autre forme simple consiste en thème et variations ou en trois parties A B A ou A B C. Les *küi* complexes comportent 4 ou 5 parties (*bolim*) A= *bas buyn* (*buyn*= strophe, partie), B = *orta buyn,* C = *birinci sagha,* D = *ikkinchi sagha,* souvent agencées selon le schémé A Ba Cba Dcba.

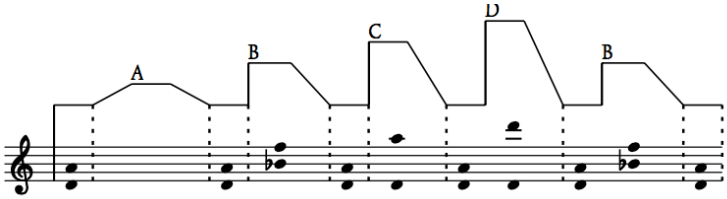
-*bas buin* est une entrée très variée, avec un rythme rythme spécial Elle dure le temps qu'il faut pour préparer l'auditoire

-*negizgi buyn* présente toujours une mélodie originale qui caractérise le *küi ;* elle n'autorise pas l'improvisation et sa fin doit être clairement marquée.

-*orta buyn,* ou *buyn* moyen, précéde l'étape *sagha* qui correspond au développement et à la culmination du *küi.* Le premier *sagha* (*birinci sagha*) peut être précédé d'une introduction (*kishi sagha*), de même que le second *sagha* (*ikkinchi sagha*) peut être introduit par un section appelée *ulken sagha.*

Le *küi* ne doit pas comporter de contraste mélodique et le passage d'une séquence à l'autre, qui doit être naturel, est facilité par des petites liaisons. Certains motifs se retrouvent d'un *küi* à l'autre. La performance du *küi* utilise le principe de répétition avec variations ce qui engendre des variantes dans lesquelles certaines sections sont omises ou répétées.

Le schéma suivant indique les différents registres du *dombra* utilisé dans les différentes phases du développement d'un *küi* .



4. Performance

L'*aitys* est une ancienne tradition de concours de bardes, courante dans toute l'Asie centrale, qui fut remise officiellement à l'honneur à partir de 1980 au Kazakhstan. Il met face à face deux poètes improvisateurs *zhyrshy* ou *aqyn* qui rivalisent en improvisant des vers sur un thème imposé (aussi bien lyrique qu'humoristique) et une mélodie donnée en s'accompagnant au *dombra* (ou parfois seulement en déclamant). Dans les *ötürük aitys* les propos doivent rivaliser d'absurdité jusqu'à ce que l'un des deux *aqyn* soit incapable d'aller plus loin. Si la compétition oppose un homme et une femme, c'est sur le thème de l'amour. Les joueurs de *küi* (*küishy*) ont aussi des compétitions *tartys* où ils représentent souvent leur propre clan.

Traditionnellement, la musique kazakh est un art de soliste dont le cadre privilégié est l'invitation privée *qonaqasi* (équivalent du *gap* ouzbek). A partir de 1930 on constitua des ensembles d'instruments nationaux mais repensés selon les critères de l'orchestre symphonique (*dombra* et *qobyz* tenor, alto, contrebasse, etc.). Leur répertoire comprenait quelques pièces classiques occidentales et des *küi* traditionnels simplifiés, accélérés et orchestrés. A une époque où la musique traditionnelle était bannie, c'était la seule manière de préserver quelque chose du patrimoine kazakh. A partir de 1980 apparaissent des groupes plus légers jouant des instruments kazakhs, dont plusieurs, comme le *shertar*, le *kernei*, le *zhetigen* sont des reconstructions d'instruments anciens. Ces ensembles appelés *otrar sazi* (du nom d'une antique cité kazakh) interprètent des *küi* nouveaux conçus pour eux notamment par le dombriste Nurgis Tlendiev dans un style oriental, essentiellement monodique malgré des éléments polyphoniques, qui a recueilli l'adhésion du public.

Dans l'ensemble le chant populaire a subi l'influence très marquée de l'opéra et de l'opérette, affectant même le timbre de voix avec la disparition des timbres riches en harmoniques. Ce nouveau style se propage partout avec la radio et les concerts. Par ailleurs, l'art des bardes et des *küishy* repose sur la communication avec un public initié aux canons de perception et à des codes d'interaction où le bénéfice social dépasse la demande esthétique. La performance n'atteint toute son intensité que lorsqu'elle se détache sur les représentations poétiques voire magiques qui sont à l'origine même des compositions, et que l'interprète doit susciter par ses commentaires. Or les conditions du concert ne permettent plus cette mise en condition et favorisent les performances brillantes et faciles, mais dépouillées de leur aura poétique. Malgré ces changements, beaucoup d'artistes et de musicologues sont conscients de l'importance de préserver les formes et l'esprit traditionnels et il est permis de penser qu'ils parviendront à les transmettre aux générations futures.

Jean During (avec une contribution de *Razia Sultanova*)

B. KIRGHIZSTAN

CHANT PROFESSIONNEL

La tradition kirghiz distingue plusieurs catégories de chanteurs, bien que certains pratiquent deux ou trois genres différents.

La plus prestigieuse est celle des *manaschi,* les chanteurs de l'épopée de Manas dans laquelle tout l'épique kirghiz a été unifiée. Manas avait libéré les Kirghizes du joug des Qalmuks à une époque dont la datation officielle remonte à dix siècles, mais qui pourrait être le 17ème siècle selon certains. Le cycle de Manas et de ses 40 compagnons se poursuit après la mort du héros avec les aventures de son fils Semetei ou Er-Töshtük. On chante aussi les épopées Göroglu, Altin ara, Arman Bet, Kurmanbek, l'héroïne Jange Marza, ainsi que la romance Ozobey Kinsijan. Des pièces instrumentales (*küü*) leur sont parfois dédiées, ainsi qu'à Kambarkan, un personnage légendaire qui est considéré comme le fondateur de la musique kirghiz. Chez les Kirghiz le chant épique a des racines plus anciennes qu'ailleurs en Asie Centrale car il a servi à rassembler les tribus et a fait d'eux une nation indépendante. On a collecté 2 millions de vers de Manas, et certains bardes comme Saiakbai en on dicté jusqu'à 500.000. L'ensemble constitue non seulement un corpus de contes et légendes, mais une encyclopédie de la culture kirghiz donnant des informations sur la vie quotidienne, la médecine, l'astronomie, la géographie, l'éthique, etc. On distingue deux corpus : le grand Manas de 400.000 vers, en 3 parties (*Manas*, *Semetei* et *Seitek*) et le petit Manas totalisant 84.000 vers et constitué de nombreuses sections ; à la différence du grand Manas, on l'accompagne au *komuz*.

On distingue deux écoles de narration du Manas : celle d'Issyqkul dont le fondateur est Saiakbai Karalaev, et celle de Tanshan fondée par Saginbai Orozbakov. La vocation des *manaschi* est souvent marquée par des rêves, des visions, des contacts avec les esprits, et validée par une sorte d'initiation.

Le barde *manaschi* chante a capella au cours de performances qui peuvent durer une nuit entière. Son chant est parfois proche de la déclamation, parfois plus mélodique. Il utilise une quarantaine de mélodies dont l'expression est très contrastée : tranquille et monocorde pour les introductions et les descriptions, animée pour les batailles, pathétiques (dans le style *koshok*) pour la mort des héros. Les rimes ne sont pas régulières : parfois les vers ne riment pas, d'autres fois de nombreuses rimes identiques se suivent. Les intonations sont très variées et contrastées et la palette expressive est très large (rires gémissements, cris, larmes), faisant intervenir le mime pour suggérer le galop du cheval, le combat, la chasse, la prière, la malédiction etc.

Les grands *manaschi* furent notamment Sayakbay Karalaev, Moldobasan Musulmankulov, Balyk (1783-1873), Keldybek Karybozov (1800-1880) et Nazar Bolotov (1835-1893).

Les bardes *akyn* sont des chanteurs et poètes populaires professionnels capables d'improviser des vers en s'accompagnant au luth *komuz.* Le terme *akyn* dérive de *akhun* qui, en Asie intérieure, a le sens de lettré et s'applique à certains chanteurs. Leur répertoire,

chanté dans un style récitatif, comprend les formes *dastan* (narratif) et *terme* , dans lesquels on distingue les catégories : — didactique et moral (*sanat, nasiat,* etc.) ; - solennel pour les fêtes et les hôtes (*kuttuktoo :* félicitations*, salamdashuu* : salutation, *maktoo* et *arnoo :* panégyrique - *kordoo* : critique, réprobation, ou attaques visant les rivaux ou ennemis. Par rapport au *manaschy*, l'*akyn* est considéré comme chanteur "réaliste" car il relate souvent des événements dont il a été témoin. Il chante cependant aussi des mélodies empruntées aux épopées et arrangées en chansons ainsi que de petites épopées qui se distinguent du *manas* par le fait qu'elles sont cantillées sur des mélodies différentes et accompagnées par le *komuz* ou parfois par la vièle *kiak*. Comme les autres chanteurs kirghiz et kazakhs, les *akyn,* utilisent une voix de gorge riche en harmonique, mais leur style se différencie du fait qu'il ne comporte pas de pause entre les vers.

Les *akyn* étaient au service d'un chef, et tenus à des obligations liées à certaines circonstances officielles, notamment la dépréciation des rivaux et de leurs *akyn*. Cette tradition s'est maintenue dans les *aitish* ou compétitions d'*akyn.* Certains *akyn* devinrent les porte paroles de la lutte contre le pouvoir féodal comme Togolok Moldo (1860-1942), élève du grand *akyn* Muzook, qui milita également pour l'émancipation des femmes et fut persécuté par les chefs *manap* et *bai*. Toktogul Satilganov (1861-1933) fut un grand *akyn* dont la mère composa de fameuses lamentations *koshok*. On peut citer également Sagymbai Orozbakov (1867-1930), Janybai Kodzetov (1869-1942), Bagysh Sazanov (1873-1958), Ahmat Rusmendiev (1891-1966), Mamet Chakamarov (1896-1973), Berybai Sultanov (1897-1940).

Le terme *yrchy* (de *yr :* chanson) désigne actuellement un chanteur populaire doté d'une belle voix et s'accompagant au *komuz*, mais qui ne compose pas de mélodies. On distingue plusieurs sous-catégories de *yrchy* (opéra, variété, etc.). Le *tökme yrchy* (l'équivalent du *sal seri* ou du *sorup salma* kazakh) est capable d'improviser des vers (*tökme*) en toute occasion. Il s'accompagne au *komuz* sauf dans la région d'Osh où il chante sans instrument. Son répertoire comporte des éloges, des conseils (*nasiat*)*,* dans la forme *terme* et des chansons d'amour que l'on range en 3 catégories :*küigön* (brûlure) aux sentiments très intenses, *seketbai* aux sentiments doux dédiés à une femme, sur un rythme à 5 ou 8 temps, ou *arman* chantant l'amour déçu. Musa Baetov (1902-1949) fut un important dépositaire et compositeur de chansons populaires, ainsi que Atay Ogonbaev (1904-1950), élève de Toktogul.

Les compétitions *aitis*

Traditionnellement, l'*aitis* kirghiz est une compétition de chanteurs improvisateurs *akyn* qui se déroule dans le contexte de le fête *toy*, des funérailles ou au cours de grandes invitations données par les nobles, sous la yourte ou en plein air, et se déroulant durant l'été. Chaque école d'*akyn* développe son propre système d'improvisation avec son répertoire de clichés poétiques. On distingue les compétitions dites *chon alkar aitis* (opposant les grands *akyn*), *mayramdik saltanat aitis* (compétitions des fêtes) ; *kayi aitis* (opposant des femmes) *tamasha aitis* (humoristique), *sin aitis* (avec des chansons critiques et satiriques) ; *tert akyn aitis* (opposant trois ou quatre *akyn*). Généralement, le plus âgé commence, avec une présentation du thème au *komuz*, puis il chante avec le *komuz* et passe

la mélodie à son rival. La forme est A B A B dans laquelle chacun doit présenter ses variations Toutes les parties de tous les participants sont dans le même mode et la même gamme.

Chants populaires

Les régions où la tradition musicale kirghiz est restée la plus pure sont Naryn et Issyqkul. Les chants populaires *yr* ou *obon* sont liés à la vie nomade et pastorale. Le *bekbekei* (lit. "bien surveiller") était chanté par les femmes les nuits d'été pour garder les troupeaux des loups. Il finit par une note très longue et aiguë ou par des rires et des exclamations. Le *shyryldan* est une forme voisine chanté par les gardiens de vaches en toute saison, notamment dans les jours les plus froids et lors des invitations où l'on sert le plat national *besh barmak.* La fabrication du premier alcool de lait jument *khumys* dans les pâturages d'été était l'occasion d'une fête *ülüsh* ("partager") où l'on chantait ces chansons. Le *dambir bash* est un chant dévoué aux esprits protecteurs de l'agriculture et de l'élevage. Le *op-maida* est un très ancien chant de laboureurs du sud du Kirghizistan. On le chante à l'automne, sa forme est en couplet avec refrain. Il existe des chants pour la moisson, la chasse, le filage, le tissage, etc. ainsi qu'un répertoire de berceuses (*beshik yri*), d'enfants, de jeunes hommes et de jeunes filles, des chants humoristiques, et des formes narratives (*zhomok*) récités par un *zhomokchu* qui s'accompagne parfois au luth *komuz.* Les femmes aussi peuvent chanter des chantefables où alternent la déclamation et le chant. Certaines formes se prêtent à l'improvisation de paroles (*kaila*)*,* pratique courante chez les Kirghizs.

Les différentes phases de la noce comportent des chansons (*yr*) particulières, gaies ou solennelles : Durant la première partie du mariage, un *akyn* chante un *toy bashtar*, puis *kyz zhigit*, puis *zhar keruu,* le plus important étant le *zhar zharai,* un chant qu'on trouve chez tous les türks d'Asie Centrale. Lorsqu'on chante à la fiancée les avantages de sa position d'épouse, elle doit écouter en pleurant. Le *kyz uzatuu* est une variété de lamentations chanté a capella, lorsque la fille quitte la maison pour aller dans celle du fiancé. Le *kelin aluu toiu* se chantent lors d'une cérémonie appelée *kuda tushuu* où les fiancés font connaissance. *Qyz oinu,* moins répandu de nos jours, est une chanson de mariage qui accompagne les jeux. Certaines classifications rendent compte des classes d'âge des chanteurs (chants de filles, de fiancée, de jeunes, etc.)

Les lamentation *koshok* sont chantées a capella par les femmes, lors des enterrements ou des commémorations funéraires qui se tiennent un an après le décès ; Ces cérémonies occupent une place très importante dans la vie kirghiz. En dehors de ce contexte, ils sont chantés aussi par les hommes qui par ailleurs ont leurs propres chants funéraires *okurou.* Les musiciens doivent présenter toutes leurs capacités vocales et leur façon personnelle d'interpréter les mélodies et les textes présente des traits hétérophoniques. Tous les airs sont en mode majeur, qui est perçu comme tragique, avec des phrases se terminant en glissando de la tonique vers la grave. Chez les Kazaks, le même genre est appelé *zhoktau* ou *daus*. Chez les Kirghizs le *zhoqto* est une élégie chantée au cours des épopées pour célébrer la mort d'un héros ; elle peut être accompagnée au *komuz.*

Il existe beaucoup de chansons pour les enfants dont les genres les plus courants sont *salbilek, kaak, kargalar, torpogum, kirmichek, silkinchek, ulagin,* etc.

Les chants de chamanes *bakhshilar yri* sont accompagnés par un bâton à clochette *bakhshi asamusa* ou *asatayak*. et suivent la forme A B C. Parmi les femmes chamanes

(*bakhshi*) on distingue celles qui récitent et celles qui chantent (*shynkyldagan*). Une autre catégorie de chanteurs religieux sont les *duvana*, derviches qui chantent des formules coraniques, sans instruments sur un tétracorde ionique. Le *zharamazan*, que l'on trouve aussi chez les Kazakhs, Turkmènes, et Karakalpak, se chante dans le mois de *ramazan* à l'aube ou au coucher du soleil et en particulier le dernier jour.

Comme chez les autres peuples nomades Türks, la danse est peu répandue, mais il existe une pratique correspondant à une sorte de transe où une personne danse au rythme de la musique jusqu'à tomber d'épuisement, après quoi on on joue doucement pour le calmer et l'aider à retrouver ses esprits.

Instruments

Le *temir komuz* ou (ou *jiz komuz*) est une guimbarde en métal dont le jeu est assez développé pour jouer des chansons. Il est donc considéré non pas comme un jouet mais comme un instrument qu'on joue parfois en duo avec la flûte *choor*, ou avec un autre guimbarde. Il combine une ligne aiguë en harmoniques et un ostinato dans le grave, comme dans le chant diphonique *khömei* dont le principe est connu des Kirghizs. Le *zhygach ooz komuz* est une guimbarde en bois.

Sur l'ocarina *chopo choor* ("flûte d'argile") on joue des pièces qui imitent parfois les chants d'oiseaux.

Le *choor* (parfois appelé *sybizgi*) est une flûte droite en roseau ou en bois tourné et percée de 5 ou 6 trous donnant une gamme diatonique, avec parfois des 3/4 de tons.

Le *kiak* (ou *kil kiak*) est la variante kirghiz de la vièle monoxyle kazakh *qobyz* , dont la caisse est en forme d'amande renversée. Il est taillé dans un bloc d'abricotier et la partie inférieure, plus étroite, est recouverte d'une peau de bélier. Ses deux cordes de crin de cheval sont accordées en quarte ou quinte. Moins répandu que le *komuz* il se joue en solo ou pour accompagner le chant. De nos jours, il est associé au *komuz* ou à d'autres instruments dans des ensembles folkloriques.

Le *komuz* est un luth à la caisse piriforme et au manche long dont la caisse plate et peu profonde est taillée dans un tronc d'abricotier (parfois avec le manche), et couvert d'une table en conifère. Son manche n'a pas de frettes et ses 3 cordes sont en boyau ou nylon. Il mesure environ 88 cm de long pour une longueur de corde de 60 cm. Le *komuz* est l'instrument le plus courant, notamment pour accompagner le chant. Son invention est attribué au légendaire Kambar protecteur mythique des chevaux et des bergers : il découvrit que les boyaux de mouton tendus donnaient un son et inventa le *komuz* qu'il monta de ces cordes. Depuis, la tradition veut que les musiciens fabriquent leur propre *komuz*..

Les accords de base(*tolgoo*) sont au nombre de six, la corde aiguë étant toujours située au milieu : *chyng tolgoo* ("accord tendu") : **mi (1ère) la (2ème) mi(3ème),** *bosh t.* (ou kambarkan, "accord relaché"): **ré la ré,** *ong* ("accord droit"): **mi la ré,** *sol tolgoo* ("accord gauche") : mi la la (8ve inférieure), *ters bosh* : sol la ré, *bosh ters :* ré la sol et aussi *shyngyrama* : ré la mi, qui est le plus répandu avec les trois premiers.

La jeu du *komuz,* très élaboré et virtuose, utilise des contrastes de sonorités et une variété des doigtés de la main droite (comparable à la technique de la guitare flamenco) qui lui donne une riche palette expressive. Certaines pièces demandent des gestes et attitudes

théâtrales, et sans interrompre la mélodie, les joueurs de *komuz* font des démonstrations acrobatiques, jouant avec l'instrument derrière leur dos ou comme s'ils étaient à cheval dessus, le bercent comme un bébé ou le pointent comme un fusil. Les grands interprètes-compositeurs de *komuz* furent Tilen, Toktogul Satilganov, Kurenkei (1826-1907), son fils Muratali Kurenkaev (1860-1949) (qui jouait de tous les instruments et avait un très large répertoire couvrant tous les styles et genres traditionnels), Toktomambet Orozov (ou Karamoldo), Ibraim Tumanov.

Le *surnai* est un hautbois en bois tourné, courant dans toute l'Asie. La longue trompe de métal *kernei* et le *dool* étaient des instruments militaires en usage jusqu'au milieu du XIXe Quelques mélodies de ce répertoire ont été adaptées pour le *kiak.*

Les chamanes *bakhshi* utilisent des percussions et scandent le nom d'Allâh avec le hochet *achataiak.* Les autres idiophones sont le *dowul, doolbas,* le *dap,* le *nagra* (nacaires) *jikesan* (ou *jilajil*) des grelots autrefois pendus au cou du chameau et utilisés dans les marches militaires. L'épopée de Manas mentionne beaucoup d'instruments disparus.

Formes des chants

Les gammes des chansons sont souvent du type diatonique majeur, parfois mineur, mais jamais purement pentatoniques bien que des éléments pentatoniques soient courants. Une échelle de base que l'on trouve dans les épiques et qui engendre plusieurs gammes heptatoniques est do si(b) la SOL ré, où *sol* peut être considéré comme tonique supérieure et *ré* tonique inférieure. Certains y voient des relations possibles avec la musique des slaves orientaux.

La structure générale des chants est montante puis descendante dans un ambitus ne dépassant guère l'octave (ou la sixte). Souvent la mélodie provient de la libre déclamation du texte. Dans les récitatifs au tempo rapides, (qui comme chez les Kazakhs, sont appelées *zheldirme* "galop de cheval") on chante une note par syllabe. Les mélismes fleuris se font sur des interjections hors texte et certains chants lyriques sont très développés, usant fréquemment de descentes en rosalie.

Le rythme est généralement calqué sur le mètre dont le plus usuel est en 7 syllabes (4+3), souvent allongé en 8 (4+4 ou 5+ 3). Un autre formule répandue parmi tous les peuples türks est 11 (4+4+3). La forme de quatrain AABA est prédominante et les lignes mélodiques sont alors du type ABCD ou ABCB, tandis que les chants populaires peuvent être mono ou bi thématiques A et AB. Leur mode est diatonique, et leur mouvement descend souvent en mélismes assez longs.

Les compositions instrumentales *küü* -

Les Kirghiz comme les Kazakhs ont développé le principe des pièces instrumentales descriptives ou narratives, *küü*, jouées au *komuz,* au *choor* et *kiak*. Les *küü* les plus nombreux sont destinés au *komuz*, mais certains *küü* peuvent être adaptés à d'autres instruments. Après s'être présenté lui-même, l'interprète doit raconter l'histoire du *küü*, la signification de son nom, parler de son auteur, des conditions de son inspiration, etc. A l'origine, le *küü* était probablement un élément d'une histoire, puis il s'en est détaché pour devenir autonome, seul le titre rappelant son origine. Enfin les compositeurs ont suivi cette tradition narrative,

bien que l'on trouve rarement de rapport précis entre les phases de la narration et la forme musicale.

Certains *küü* connaissent beaucoup de variantes et constituent un genre. Les *küü* destinés au *choor*, instrument pastoral joué par les bergers, évoquent souvent la beauté de la nature ou imitent la voix des oiseaux comme le rossignol ou le cygne (Akkuw un *küü* connu aussi des Kazakhs qui était à l'origine pour la flûte). Le *küü* Botoy (un genre très répandu), évoque l'égarement du petit chameau, la désolation de la mère et les joies de la retrouvailles. Certains *küü* proviennent de l'épopée Manas ; ceux qu'on appelle *koshok* sont des élégies célébrant la mort des héros. Les *küü* de *komuz* jouisse d'une audience populaire malgré leur complexité et leur sophistication. Lors des compétitions *alym savak* entre joueurs de *komuz* les mélodies étaient en partie improvisées. L'un commence et l'autre doit lui répondre en continuant avec le même *küü*, et celui qui ne peut continuer a perdu. Dans un autre genre de rencontre *ulap chertme,* 5 ou 6 musiciens enchaînent chacun une partie du *küü*.

Formes des *küü*

Les traits stylistiques des *küü* de *komuz* sont : - les changements de texture (une, deux, ou trois voix) et des éléments d'harmonie - les contrastes dynamiques - l'alternance de stabilité métrique et d'hétérometrie - les changements de tempo (de lent à rapide) dans certaines séquences. Ces traits sont plus caractéristiques des anciennes compositions que des modernes, peut-être influencées par les critères de régularité de la musique occidentale.

Du point de vue de la composition, les Kirghiz distinguent 3 sortes de *küü*

1) *obon küü* de forme simple, comme une chanson.

2) *zalqar küü,* plus importants et longs, au caractère "philosophique". Ce genre a été élaboré par des compositeurs comme Karamoldo .

3) *aitim küü* qui demande une virtuosité théâtralisée : on imite par exemple les oiseaux ou la dernière flèche qui part. Ce genre, dont les fondateurs principaux sont Toktogul, Niaza Aly et Atai Shekirbek est très prisé dans la vallée de Talas (région d'Osh).

L'unité de certains *küü* n'est pas évidente, mis à part des récurrences de type rondo où les variations du thème sont engendrées par des variations de doigté. Certains sont entièrement basées sur ce principe. Ceux qui suivent une grande forme, comme Kambarkan comportent 3 parties : un thème et ses variations, un second thème dans l'aigu, une reprise du thème initial, avec conclusion.

Comme chez les Kazakhs, le registre grave (*bas*) correspond au sommet et le registre aigu à la base ou pied (*ayak*). On distingue 3 positions de jeu :-basse *mouun küü* qui caractérise le genre Kambarkan ; la moyenne *bel küü* les genres Tolgoo et Krebez ; l'aiguë (*ayak* ou *kokurok küü*) les genres Botoy et Shyngaram.

Jean During (avec une contribution de *Razia Sultanova*)

III. OUZBÉKISTAN & TADJIKISTAN

1. Les formes musicales classiques Tadjik-Ouzbek
Science musicale, histoire, systèmes, pratiques

A. LES SOURCES DE LA SCIENCE MUSICALE

(par Sacha. Djumaev)

L'histoire de la science musicale tadjik-ouzbek peut s'envisager en six étapes.

1) De nombreuses variétés d'instruments à percussions, de cordophones et d'aérophones - datant du 2ème s. A. C. au Ve A.D. ainsi que des peintures, terres cuites, sculptures, etc. attestent le développement de la musique savante dans la Bactriane, le Tokharestan et la Sogdiane. On ne dispose pas de sources écrites sur la musique de cette période dont la science était peut être transmise oralement seulement.

2) D'après les sources islamiques, le légendaire Bârbad (fin 6ème s.), barde de la cour sassanide, originaire de Marv (actuellement au Turkménistan) établit le plus ancien système modal connu de 360 mélodies (*dastân*), sept modes *khosravâni* (*parde* ou *maqâm*), 30 *lahn* (dont les noms nous sont parvenus). Il ne laissa probablement pas d'écrits mais sa conception influença l'élaboration du système des modes persans et centre asiatique à l'époque islamique.

3) Le remarquable développement de la science musicale dans le monde arabo-islamique durant le 10 - 13ème s. est en relation directe avec la culture centre asiatique qui compte beaucoup de savants et musicologues tels que Fârâbî (873-950) de Fârâbî sur le Syr Daria, Avicenne (Ibn Sinâ) (980-1037) des environs de Boukhara, Muh. al-Khwârazmi (910-980) auteur d'un chapitre sur la musique dans son encyclopédie *Mafâtih al-'ulûm* ou le fameux savant et théologien Fakhr al-Dîn Râzi (1149-1209) qui rédigea au Khorezm son encyclopédie scientifique *Jami' al 'ulûm* (1179) comportant un chapitre didactique sur la musique. Ces auteurs, et d'autres dont les travaux ont été perdus, ont crée ce qu'on peut appeler une "école scientifique orientale", s'appuyant sur l'héritage grec et romain. Il existait probablement une autre école, parallèle à celle-ci, mais moins scientifique et plus pratique, qui représentait l'ancienne école perso-khorassanienne. Il ne reste qu'un ouvrage pour étayer cette hypothèse, l'opuscule unique, en persan, de Muh. Neyshâpuri (fin XIIe, début XIIIe s) consacré à l'ancien système khorassanien de 12 modes, qui était en rapport avec l'école de Boukhara.

4) Durant le 15ème s. Samarcande et Herat furent de grands centres musicaux. Après la prise de Baghdad en 1392, Tamerlan amena avec lui à Samarcande le fameux musicien et théoricien Khwâje 'Abd al-Qâder Guyande al-Marâghi (m. en 1435 à Herât) auteur du traité persan *Jami' al-alhân* (achevé vers 1405). Il s'établit à Herât où la pratique et la théorie musicale furent florissantes sous le règne du timouride Huseyn Bayqarâ (1469-1506) durant lequel le fameux auteur soufi 'Abd al-Rahmân Jâmi (1414-1492) écrivit son *Resâlât al-Musiqi*, et Zayn al-'Abedîn al-Husainî (fin 15ème s.) son *Qânun-e 'elmi o 'amali* et Kamâl al-din Banâ'î (m. 1512) son *Resâle'i dar musiqi*. Après Safî al-Dîn, tous les théoriciens écrivent en persan, qui était devenu une langue scientifique. Les traités de musique de l'école de Herât étaient

basés sur l'approche mathématique de l'école "scientifique Orientale" dans la continuation de Fârâbî, Ibn Sinâ et Safî al-Dîn Urmavî (13ème s.), mais ils mettaient l'accent sur l'organisation des modes en 12 *maqâm,* 6 *âvâz*, 24 *sho'be* déjà exposée par Marâghi. De nombreux autres traités ne nous sont pas parvenus, comme ceux de Abu'l-Vafâ'î Khwârazmi, Bû 'Alîshâh, Divânâ Hisâmi, Shihâb al-Din 'Abdallâh Marvârid (m. 1526 à Herât), Zahir al-Dîn Bâbûr (m. 1530) etc.

5.) Après la chute de Herât, Boukhara devint le grand centre musical de l'Asie Centrale, et jusque dans les années 1920 fut le principal foyer de la science musicale de toute l'Asie intérieur. Un des fondateurs de l'école scientifique de cette période fut le poète et musicologue Najm al-Dîn Kawkabî Bukhârî (m. en 1531) élève du fameux sheykh soufi khorassanien Khwâje Yusûf Burhân (al-Din) de Herât (m. c. 1492). Kawkabi rédigea un traité consacré globalement au système des 12 *maqâm*. Il écrivit aussi des poèmes didactiques sur les rythmes (*usûl*) et les modes et réforma la théorie des *maqâm* en s'appuyant sur les traditions de Herât et de Boukhara. Du 16ème au 18ème s., Kawkabi et ses disciples eurent une influence jusqu'en Iran et en Inde du Nord. A cette époque plusieurs musiciens, poètes et soufis de Boukhara émigrèrent en Inde et laissèrent des traités de musique comme Qâsim ibn Dûst 'Ali al-Bukhâri auteur du *Kashf al-avtâr* (1580). Darvîsh 'Alî Changî (m. 1620), formé par Hasan Kawkabî, un disciple de Najm al-Dîn Kawkabî, rédigea un important "Traité de musique" qui donne de nombreuses informations sur l'histoire de la musique, les musiciens, les théoriciens et la musique de l'Asie intérieure à différentes époques notamment au 15ème et 16ème s.

6) Au cours des 17ème -19ème s. de nombreux traités de musique anonymes en tadjik-persan virent le jour, décrivant toujours le système des 12 *maqâm* d'après le traité de Darvish 'Ali. A partir du 18ème s. apparaissent à Boukhara les premiers traités sur le *Shash maqâm.* Une nouvelle tendance semble alors se dessiner dans la musique savante A Boukhara, dans le Khorezm et le Farghâna, on compila des collections(*bayyâz*) de poésies classiques en persan-tadjik et parfois en ouzbek, destinées à être chantées dans des *maqâm* particuliers (Buzruk, Navâ, Segâh, etc.) Ces compilations donnent aussi les noms des rythmes *usûl* et des indications sur les structures des formes musicales. Ils sont parfois rattachés à de courts traités dans lesquels mentionnant des légendes, des mythes et des histoires sur les *maqâm*. Un fait intéressant dans la pratique et la théorie du Khorezm (Khiva) est l'invention de notations de *tanbur* vers 1874 par Pahlavân Niyâzbashi Khwârazmî (1825-1897). Dans ce système furent notés les *maqâm* de cette tradition ainsi que d'autres sortes de musiques. De nos jours et probablement depuis bien longtemps, l'approche scientifique de la musique, développée entre le 10ème et le 16ème siècle, est devenue hermétique pour les musiciens, ce qui ne les a pas empêché de transmettre la tradition classique et ses règles.

Sacha Djumaev

B. LA MUSIQUE D'ART

Les Ouzbeks et les Tadjiks établissent une distinction de niveau entre deux genres, qui, selon les critères occidentaux, correspondent tous deux à la musique classique : -d'une part les grands cycles de compositions dont le plus prestigieux est le *Shash maqâm*, -d'autre part les compositions autonomes non organisées en cycles. Les premières constituent un corpus stable et fermé, supposé ancien, dont les auteurs ne sont généralement pas connus. Les secondes se conforment pour l'essentiel aux mêmes principes structurels et esthétiques, mais dans des formes plus dépouillées et plus concises ; dans l'ensemble, elles sont moins anciennes et leur compositeur est généralement connu. Ce genre est appelé *khalq muzikasi* ("musique du peuple") en ouzbek et *musiqi-i khalqi* en tadjik, ce qui ne signifie pas qu'il soit par essence populaire ou folklorique, ni non plus léger (par opposition à une grande musique) mais qu'il est ouvert et enrichi constamment par les oeuvres d'interprètes-compositeurs (*bestekâr*). Les grands cycles comme le *Shash maqâm* sont devenus des emblèmes culturels nationaux et les mélodies qui le composent sont toujours appréciées ; cependant de nos jours, le répertoire *khalqi* tend à supplanter le *maqâm* canonique dans sa fonction de musique "classique".

Dans l'usage courant actuel, la catégorie *khalq musiqasi* englobe aussi bien des chants très savants que de simples airs de danse ou des chansons populaires urbaines dont la facture présente des traits classiques. Les pièces instrumentales y sont très rares, mais il est possible d'interpréter les chansons sur les instruments seuls. Il n'y a pas de clivage très net dans les pratiques musicales et les interprètes formés à la musique "classique" passent aisément du genre classique au genre populaire urbain (*mavregi, lapar khâni,* etc.) selon la demande du public. De même, ils peuvent chanter en ouzbek ou en tadjik, utiliser des instruments modernes (accordéon, synthétiseur) pour jouer des airs traditionnels, ou adopter des chansons étrangères (persanes, afghanes, arméniennes ou âzeri).

Maqâm et musique de cour

La musique d'art atteignit son apogée à partir du 15ème siècle, à la cour des émirs de Boukhara et Samarcande, et plus tard à la cour de Khiva (Ouzbékistan) Qoqand (vallée de Farghâna), ainsi que dans des villes comme Khujand (Tadjikistan) et à Kashgar et Yarken (Turkestan chinois). Selon certains témoignages, cet art était une synthèse d'éléments persans, turcs et arabes, voire même mongols et chinois. Il s'agit d'une musique bien distincte de celle pratiquée dans le monde rural ou nomade par la complexité de ses formes et par les poésies qu'elle utilise.

A la cour des émirs et des khans des répertoires organisés en cycles ou suites, appelés *Maqâm,* furent élaborés vers la fin du 18ème siècle, succédant à l'ancienne organisation modale en 12 *maqâm*. Le répertoire de Boukhara était le *Shash maqâm* (en persan :"six *maqâm"*)*,* celui de Khiva (Khorezm) le *Altï yarim maqâm* (en ouzbek : "six *maqâm* et demi"), et celui de Qoqand ou Khujand *Chahâr maqâm* (en persan : "quatre *maqâm"*)*.* Quoique bien distinctes, ces traditions et leur répertoire présentent un grande unité formelle et stylistique. Le *Shash maqâm* boukharien est la plus importante tradition classique des Ouzbeks (qui

vivent aussi dans le Nord du Tadjikistan) ainsi que des Tadjiks du Nord (qui vivent aussi à Boukhara et à Samarcande en Ouzbékistan).

Selon les régions ou les publics, la musique d'art se chantait en persan, en ouzbek, ou les deux à la fois. Le *Shash maqâm* boukharien, également en usage à Samarcande et Panjikent, était entièrement chanté sur des vers classiques en persan, la langue de culture de cette région. Ce n'est qu'à partir des années 30 que l'on y adapta des poèmes anciens en türk tchagataï, ou modernes en ouzbek. En revanche, les *maqâm* du Khorezm et en partie ceux du Farghâna sont traditionnellement chantés en langue türk, sauf exception. Après la constitution des états ouzbeks et tadjiks en 1929, le *Shash maqâm* se scinda en deux branches linguistiquement distinctes (ouzbek et persan) et depuis lors, des efforts ont été faits de part et d'autre pour maintenir cette distinction.

Jusqu'à la révolution bolchevique de 1917 les musiciens de haut niveau bénéficiaient du patronage de l'aristocratie à la cour de Boukhara et de Khiva. Ceux de la cour de Qoqand furent dispersés avec la liquidation de ce khanat et sa colonisation par les Russes dans les années 1860, mais leur répertoire se perpétua notamment à Tachkent sous le nom de *maqâm* de Farghâna-Tachkent. Les musiciens de l'émir de Boukhara étaient appelés *ratifa-khôr* ("appointés") et n'avaient pas le droit de se produire en privé. Les chanteurs étaient rangés en deux catégories, les *reqâbi* qui pratiquaient le *Shash maqâm* comme cycle, et les *sawt-khân* qui chantaient des pièces vocales individuelles. Le genre *Maqâm* était pratiqué dans les cérémonies et les événements sociaux, aussi bien à la cour que parmi les gens : fêtes de réjouissance (*toi*) données à l'occasion d'un mariage, d'une circoncision, d'une naissance ou de la visite d'un hôte de marque, fêtes du calendrier (nouvel an, *nawruz*) avec spectacles en extérieur, ou banquets et soirées plus restreints. Avec la révolution bolchévique, les musiciens de cour furent considérés comme des suppôts du féodalisme, et la musique dut se frayer un chemin dans la nouvelle société. De nos jours, les musiciens ont généralement acquis leur art au conservatoire, dans un club culturel officiel, ou en écoutant des disques, tandis que l'apprentissage traditionnel qui consiste à vivre dans la proximité d'un maître (*ostâz*) est plus rare. Toutefois depuis les années 2000, dans la plupart des cultures d'Asie centrale, on valorise à nouveau le modèle de transmission idéal de maître à disciple (*ustad-shâgird*).

LE SYSTEME MUSICAL

Traits caractéristiques

Les traits caractéristiques de la musique d'art sont :

-Échelles de 12 intervalles chromatiques, gammes diatoniques, heptatonisme (avec motifs pentatoniques dans le *maqâm* Buzruk). Dans le passé, certains tons étaient abaissés grâce aux frettes mobiles, donnant approximativement un ~~3/4 d~~e ton abaissé d'environ 2 commas, comme dans le mode Bayat. Certains musiciens en ont conservé le souvenir sous forme de nuances d'intonation ou d'ornementation. L'étude des intonations antérieures à l'ère soviétique n'a pas été entreprise. La rareté des intervalles de ton augmenté constitue un trait particulier des musiques d'art de Transoxiane.

-Prépondérance des tempo lents. Lignes mélodiques douces sans grands sauts d'intervalles ; — structure progressivement ascendante, puis descente ; — utilisation d'un grand registre vocal ; - organisation architecturale du répertoire : groupes et sous-groupes

de pièces, de modes, de rythmes, constituant des vastes ensembles distincts ; - quasi absence de genre non mesuré, pas d'improvisation, mais larges possibilités d'interprétation ou d'arrangement ; — place privilégiée du chant en solo.

Le Shash maqâm

Le *Shash maqâm* a pris forme au 18ème siècle, mais son principe remonte à l'ancienne suite arabo-persane *nowba* et se retrouve dans les traditions arabo-andalouses et ouïgoure. Le terme *maqâm* évoque l'idée de "grande musique", de structure de cycle ou suite, et accessoirement l'idée de "mode mélodique". *Shash maqâm* signifie à la fois "six suites" de pièces vocales et instrumentales régies par des principes d'organisation rythmique et mélodiques, et "six modes" (ou plus précisément, six organisations de types mélodiques). Chaque "suite" porte le nom de sa mélodie modale initiale, soit dans l'ordre : Buzruk, Râst, Navâ, Dogâh, Segâh, Irâq. En plus de ces six "modes", il existe des types mélodiques subordonnés appelés *sho'ba* (de l'arabe "branche"), qui s'adaptent au contexte modal, comme Bayât dans le *maqâm* Navâ ou Oshshâq dans le *maqâm* Râst. Ces *sho'ba* peuvent servir de base à la composition de pièces indépendantes du *Shash maqâm.*

Selon Is'haq Rajabov, la transformation du système des 12 *maqâm* et de leurs *sho'be* (qui remonte au 13ème s. à Nishâpuri et Safioddin), en 6 *maqâm* (ou suites) s'est amorcée en Asie Centrale au 17ème siècle. Dans le *Shash maqâm*, les *sho'be* de l'ancien système correspondent aux compositions vocales maîtresses, intitulées Nasr, et sont au nombre de douze : en Buzruk : Nasrollâhi et Ozzâl ; en Râst : Oshshâq et Sabâ-Nawruzi ; en Navâ : Bayât, Âraz et Hoseyni; en Dogâh : Chargâh, Âraz et Hoseyni ; en Segâh : Khârâ-Nawruzi et Ajam-Nawruzi ; en Irâq : Irâq Mohayyeri. A ces *sho'be* peut s'ajouter Râk, une pièce instrumentale dans le *maqâm* Râst.

Les pièces constitutives d'un *maqâm* sont toujours désignées par deux noms : celui du cycle rythmique (qui détermine aussi une forme, un "mouvement") et celui du mode de base (*parde,* litt. "doigté"). Par exemple Talqin-i Navâ signifie "le *talqin* (et son rythme propre) du *maqâm* Navâ"; Tasnif-i Dogâh signifie "le *tasnif* appartenant au *maqâm* Dogâh". Le premier terme (*talqin, tasnif,* etc.) renvoie à un cycle rythmique (*osul*) dont une douzaine environ sont utilisés dans le *maqâm*. Ainsi, tous les *talqin* ou *tasnif* suivent le même cycle rythmique. Seuls les *tarâna* n'ont pas de rythme spécifique. Dans le *maqâm*, les mélodies sont désignées par un mode et un cycle, tandis que le titre des mélodies *khalqi* réfère seulement au poème chanté, au caractère expressif ou à un mode sans référence au cycle.

Organisation du Maqâm :

Le *Shash maqâm* totalise environ 252 pièces réparties en six cycles ou *maqâm*, dont la structure de base de chaque cycle se compose des formes *Tasnif, Mukhammas, Sarakhbâr, Nasr* et *Ufar*. Certaines autres formes n'apparaissent que dans un ou deux *maqâm*, comme les *pishrow*, *sam'â* et *khafif*. De même, les *tarâne* sont accessoires. Sa structure générale est la suivante :

I. Section instrumentale *Mushkilât* (de la racine *shkl*, "forme").

Chaque *maqâm* commence avec 4 à 8 pièces instrumentales dans les formes suivantes, dans l'ordre, les plus importantes étant soulignées :

Tasnif 8/4 :

Tarji 4/4

Gardun 2+3+3

Naghma, Pishrow (8/4 :

Samâ' 16/4 :

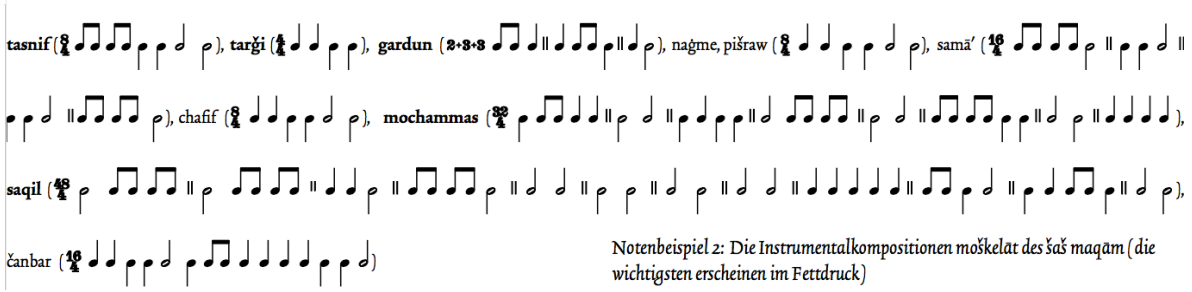
Khafif (8/4

Mukhammas 32 /4:

Saqil (48/4 :

Chanbar 16/4 :

Le tempo s'accélère légèrement d'une pièce à l'autre, ce qui est aussi plus ou moins le cas des pièces vocales.



Notenbeispiel 2: Die Instrumentalkompositionen moškelāt des šaš maqām (die wichtigsten erscheinen im Fettdruck)

II Section vocale, *Nasr* (litt. "texte")

A premier groupe de *sho'be*

Il comprend 12 à 17 pièces vocales (*sho'be,* litt. "branches") dans l'ordre suivant : **Sarakhbâr** ( ) correspondant au rythme du coeur, appelé aussi zarb ol-qadim), Tarâna (entre 2 et 6 pour chaque *maqâm*)

Talqin (5/8 +2/4 , Tarâna (entre 0 et 1), (3 Tarâna dans les *maqâm* Buzruk et Irâq), **Nasr** (6/4 (sauf dans Irâq), Tarâna (entre 0 et 2), Nawruz (en Râst et

Segâh), Tarâna (entre 0 et 2), **Ufar** (6/8). Certaines pièces n'apparaissent que dans un ou deux *maqâm*, comme Mohayyer, Nasrollâhi en Buzruk, Talqincha-i nawruz en Râst, Âraz, Tarâna et Hoseyni en Navâ et Dogâh.

Les Sarakhbâr, Talqin et Nasr sont de forme complexe et développée, tandis qu'Ufar est plus simple et évolue sur un rythme de danse. Les *Tarâne*, de facture plus légère et construits sur des poèmes populaire (souvent en métrique syllabique), ont une fonction d'intermède. Dans le passé, les *maqâm* proprement dits, avec leurs différentes sections citées jusqu'à Ufar étaient désignés par le mot sarakhbar ; l'expression "sarakhbar-i Navâ" équivalait à Navâ proprement dit sans ses *sho'be.* De nos jours le terme *maqâm* englobe également les grandes parties appelées *sho'be* (annexes).

B. Second groupe de *sho'be*

(Le *maqâm* Irâq ne comporte pas de second groupe)

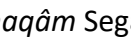
1ère SOUS-SECTION. Chaque *maqâm* comporte entre 5 et 6 pièces parmi les formes

Sowt et Mughilcha 5/4 :

Qashqarcha 4/4 :

Talqincha, Chapandâz 2/4 + 5/8

Qashqarcha, Saqinâme 4/4 :

Ufar 

(Le *maqâm* Segâh n'a qu'une sous-section).

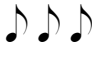
On voit que l'enchaînement Mughilcha, Talqincha, Qashqarcha, Saqinâme et Ufar peut être considérée comme le centre de l'organisation maqâmique en général. Le principe structurant un *maqâm* est l'évolution ou la variation rythmique, bien plus que modale. Le Tasnif reflète fidèlement l'esprit du *maqâm* sans ses modulations, et les pièces instrumentales ont des structures différenciées, mais d''un *maqâm* à l'autre, les pièces portant le même nom de forme/rythme (comme Sarakhbâr, Mughilcha'i, Talqincha, etc.) diffèrent peu dans leur structure générale, si bien qu'on a pu dire qu'il s'agit de variantes de la même composition. De plus, à mesure qu'un *maqâm* progresse de la section I à IIA et IIB, les mélodies se ressemblent davantage et dans les *sho'be* vocaux c'est à peu près la même ligne mélodique qui est adaptée à des structures rythmiques et métriques différentes.

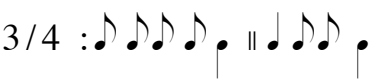
Dans le passé, rares étaient les maîtres qui avaient une tessiture suffisante pour chanter tout le répertoire. Les chanteurs étaient généralement spécialisés dans une forme (Talqin, Mughilcha, etc.) et la performance d'un *maqâm* était assurée par plusieurs chanteurs intervenant en fonction de leur spécialité. Les *tarâna,* dont l'interprétation est plus facile, étaient souvent chantés par des amateurs parmi le public, ce qui permettait aux chanteurs de se reposer. On peut supposer que cette spécialisation leur permettait une plus

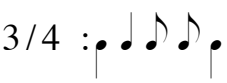
grande maîtrise rythmique et donc une liberté d'interprétation et d'improvisation qui s'est quelque peu perdue.

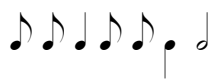
Rythmes et Mètres

Les formules rythmiques sont appelées *osul* (litt. "principes"), terme qui s'applique aussi à la danse et connote donc un "mouvement" au tempo et à la structure rythmique spécifique. Le style classique demande une grande sobriété d'interprétation, et seuls les Mughilcha et Sâqinâme autorisent des variations significatives (*qochirim*). On dénombre environ 20 *osul* dont cinq ou six sont cités dans les anciens traités arabo-persans et se retrouvent sous des formes différentes dans les traditions turques et arabes. La forme *tarâne* correspond pas à un cycle particulier et peut ses faire sur des mesures variées :

— 4/4 

— 2 x 3/4 : 

— 2 x 3/4 : 

— 6/4 ou 

— 7/4

— 13/4

En plus de ces rythmes, il en existe d'autres dans le répertoire *khalqi* qui n'ont pas de nom.

Les poèmes chantés sont empruntés aux auteurs classiques persans (Rudaki, Hâfez, Sa'di, Jâmi, Amir Khosrow, Bidel), türks-persans (Fuzuli, Navâ'i), türks (Mashrab, Saqqâki) ou à des poètes locaux moins connus (Hilâli, Khojandi). Ils sont construits sur des mètres dont les plus courants sont :

ramal — u — — / — u — — / — u — — / — u (—),
hazaj : u — — — / u — — — / u — — — / u — — —,
rajaz — — u — / — — u — / — — u — / — — u —
ainsi que : u — — / u — — / u — — / u, et — — u / — u — u / u — — u / — u —.
Les poèmes des *tarâne* sont de facture populaire et ne suivent pas la métrique classique.

Structures mélodiques et modales du *Shash maqâm*

Chaque pièce s'articule en un certain nombre de "lignes"de texte (*khatt*) c'est à dire de phrases mélodiques basées sur un vers (*mesra*) qui sont suivies d'un *hang*, une vocalise mélismatique sur des mots étrangers au poème (*dâd, ey yâr, ey jân,* etc.). Le *hang* ne se fait pas forcément dans les premiers vers, mais à mesure que l'on progresse dans le poème, il devient plus important et atteint son plein développement au cours des culminations *awj.* Dans cette phase, qui correspond au cœur du poème, le rythme du chant est moins marqué et il est même possible de briser le cycle.

Toutes les mélodies partent du registre grave, progressent lentement vers leur sommet (*awj*) puis redescendent assez vite au grave. A l'exception des *tarâne* tous les airs chantés du *Shash maqâm* peuvent se diviser en 5 moments : *darâmad* (introduction), *miân khatt* (section médiane) un ou deux *awj* (apogée), *do nasr* (répétition du thème fondamental à l'octave), *foruvard* (descente, conclusion). Lorsqu'il y a deux *awj*, le premier est dit "moyen" et le second, "grand". Les modulations éventuelles (*namud*) interviennent dans cette section. Les compositions *khalqi* suivent la même structure, mais dépassent rarement 3 sections. Les pièces instrumentales du *Shash maqâm* suivent une structure de rondo alternant un "refrain" (*bâzgui*) et des sections variées (*khâne,* litt. "chambre"), agencées selon la formule *a ab abc abcd,* etc.

Les musiciens n'envisagent pas les *maqâm* et *sho'be* comme des entités modales abstraites, mais comme des pièces autonomes réunies par affinités, conception qu'on retrouve dans le *Muqam* ouïgour. Il existe bien des noyaux modaux qui permettent d'identifier une pièce sans l'avoir entendue : *ré mi sol* pour Buzruk, *ré-fa* pour Navâ, cependant ces noyaux sont quelque peu ambigus, comme si au-dessus de la configuration d'intervalles et de mouvements mélodiques, existait une forme latente identifiable malgré les différents aspects qu'elle peut prendre. Ainsi certains "modes" comme Oshshâq se transforment lorsqu'ils sont introduits dans un autre contexte modal. L'identification d'une pièce entendue pour la première fois est un jugement complexe qui prend en compte plusieurs paramètres autre que les "noyaux" ou la structure modale. Ce que l'auditeur repère tout de suite, c'est le genre rythmique, non la forme modale. A l'origine chaque *maqâm* et ses modulations était construits sur l'échelle de *tanbur* (qui était diatonique) et un accord particulier de l'instrument, mettant en valeur certaines résonances. Cet usage s'est perdu et avec l'utilisation de frettage chromatiques les modes sont transposés sur différents degrés. De plus, pour des raisons de tessiture, il est fréquent d'enchaîner plusieurs séquences d'un *maqâm*, mais en transposant certaines d'entre elles, au préjudice de la cohésion modale du *maqâm*.

Le *namud* est la figure modale initiale, l'« indicatif » d'un *sho'be* de référence ou d'emprunt qui lui donne son nom. Il apparaît dans la section *awj* (culmination) comme un motif "étranger" dans le contexte modal d'un *sho'be* donné, comme brève citation d'un autre *maqâm*. S'il appartient au *sho'be* lui même, il se démarque alors des autres sections (par ex. de Donasr, une variation du premier *khatt* développé à l'octave) par quelque élément comme la hauteur. Certains *namud* circulent dans diverses sections, comme *namud-i* Navâ dans le Sarakhbâr de Navâ et dans d'autres *sho'be, namud-i* Nawruz-i Sabâ en Râst, dans le 1er groupe de *sho'be* de Segâh. Ils sont en général enchaînés par deux ou trois, parfois avec des *awj* spécifiques. L'utilisation de *namud-s* dans une composition exige une bonne maîtrise technique, c'est pourquoi on ne les trouve que dans le répertoire sophistiqué du *Shash maqâm.* Certains *awj* sont des stéréotypes que l'on retrouve dans divers développements de *maqâm* ou de compositions isolées et qui portent un nom, comme *awj-i zebâ pari,* ou *awj-i turk.* Les grandes sections se terminent par un *supâresh,* une conclusion sur un tempo rapide qui résume le développement mélodique du *sho'be.*

PERFORMANCE ET COMPOSITION

La première transcription du *Shash maqâm* fut faite en 1924 par Uspensky, à partir des versions d'Âta Jalâl Nasiroghli (m. 1928) et Atâ Ghiâs. Elle ne comporte pas les paroles parce que les officiels ouzbeks voulurent cacher le fait que tous les poèmes du *Shash maqâm* étaient en persan. Par la suite on y adapta des vers ouzbeks et l'on publia une version persane (entre 1950 et 1967) pour le Tadjikistan et une version ouzbek pour l'Ouzbékistan. La version tadjik, éditée par V.M. Beliaev, est basée sur trois transmetteurs : Bâbâqul Feyzollâev, Shahnazar Sâhibov, Fazloddin Shahâbov. Elle comprend 5 volumes totalisant 1200 pages. La version ouzbek publiée par I. Akbarov (1959) doit beaucoup à Yunus Rajabi (1897-1976) qui fixa définitivement le corpus ouzbek en synthétisant plusieurs sources différentes, et provient également de transmetteurs tels que Âta Ghiâs et Âta Jalâl, M. Tashpulatov, B. Zikriev, M. Tâlmasov, I. Davidov, M. Mullâqandov.

L'ouvrage *Uzbek khalq musikasi* (éd. Akbarov 1959) consiste en une compilation du *Shash maqâm,* du *maqâm* de Farghâna-Tachkent, de pièces classiques (*khalqi*) et populaires, etc. Par la suite le *Shash maqâm* fut édité séparément par F. Karomatov et Is'haq Rajabov (1970). Yunus Rajabi restaura le *Shash maqâm* en collaboration avec les meilleurs maîtres et composa lui-même certaines sections "manquantes". Les musiciens interprètent ces notations selon les directives de la tradition orale. Récemment sont parues les notations d'A. Babakhanov, le petit-fils du dernier chanteur de l'émir de Boukhara (Jung, 2010). Une édition exhaustive, à la fois prescriptive et analytique, est préparée à Dushanbe par Abduvali Abdurashidov. Son interprétation et a été publiée en DVD.

Le *Shash maqâm* étant un répertoire fermé, les compositeurs s'expriment dans un genre parallèle, appelé *khalqi,* qui varie entre le style classique et semi-classique et qui suit les mêmes principes que le *Shash maqâm.* Parmi les principaux compositeurs on peut citer : Mullâ Toichi Tashmuhamedov (1866-1943), Shâhrahim Shâhomarov (1876-1945) Dâmla Halim Ibadov (1878-1940), Tokhtasin Jalilov (1896- 1966), Matyâqub Kharratov (du Khorezm, 1889-1952) I. Rajabi (1897-1976), Mohammadjân Mirzâev (n. 1909), Mamurjân Uzakov (1904-1964), Kamiljân Âtaniâzov (du Khorezm 1917-1975), Ârifkhân Hâtamov (n. 1925), Rasul Qâri Mamadaliev (1928-1976), Bâymohammad Niâzov (n. 1927) Tâlibjân Sâdiqov (1907-1957), Fakhreddin Sâdiqov (1914-1976). La créativité n'étant pas séparé du rôle des interprètes et des transmetteurs, il convient de citer également les plus fameux, tels que Ahmad Dânesh (1827-1897), et ses élèves Isâ Makhdum (1827-1888), Abdulqâder Khâja-i Sawdâ (1823-1873). Parmi les contemporains de Ata Jalâl (1845-1928), les chroniques mentionnent les noms de Ata Ghiâs, Abdokarim Tanburi, Nazrollâhbek Tanburi, Qâri Najim, Qâri Kamâl, Turâbqul Mehtar, Levicha Bâbâkhânov (1873-1926) et Hâji Abdolaziz Rasulov (1852-1935). Les grands interprètes de la génération suivante sont notamment Jurakhân Soltânov (1893-1964), Berta Davidova (n. 1922) Barnâ Is'hakova (n. 1927), Turgun Alimatov (n. 1922), Arif Alimaqsumov (n. 1929) Fattah Khân Mamadaliev (n.1928) Jurabeg Nabiev, (n. 1941), Monâjât Yulchieva (n. 1960), Nodira Pirmatova (n.1976).

Performance et instruments

Le style classique tadjik-ouzbek réunit un soliste accompagné de deux ou trois instruments. L'instrument principal pour l'accompagnement du *Shash maqâm* était le *tanbur*, associé au *tanbur* à archet (appelé *satâ*(*r*). Le luth à deux cordes en soie *dotâr* n'intervenait pas dans les pièces instrumentales, mais de nos jours il a trouvé une place essentielle aux côtés du *ghijak* (vièle à pique) et du *rabâb* (luth à table en parchemin, emprunté aux Ouïgours vers 1920). La flûte traversière *nay*, est également d'usage courant, tandis que la double clarinette *qoshnay* (empruntée au Khorezm) est plus rare. Le tambourin *dâyera* est présent dans toutes les formations. Les voix recherchées sont puissantes, nasales, tendues, et d'une grande tessiture.

On sait que certains musiciens commençaient leur performance en improvisant sur leur instrument dans le style non mesuré dit *shahd*, puis chantaient un Sarakhbâr en s'accompagnant au *satâ*. En abordant les pièces plus nettement rythmiques des sections *talqin* et *nasr*, ils laissaient l'archet et pinçaient les cordes avec un onglet à l'index (technique du *tanbur*) ; dans les pièces conclusives *Saqinâme* et *Ufar*, de caractère dansant, ils s'accompagnaient au tambourin (*dâyera*), soutenu par un ou deux instruments. Dans la seconde moitié du 20ème s. l'ensemble traditionnel a été été étoffé par les luths *târ* et *'ud,* et la cithare *qânun* empruntés aux Azerbaïdjanais et Arméniens.

Durant la période soviétique, on recadra la musique classique tadjik-ouzbek comme un art profane destiné à la performance en salle de concert et réunissant de vingt à quarante instrumentistes et choristes. En dehors des interprétations officielles en grands ensembles, le *maqâm* est toujours joué par des solistes dans des cérémonies et des contextes sociaux dont l'atmosphère incite au recueillement tels que les réunions amicales régulières (*gap, ziâfat*, *majlis, gurung*) où l'on discute en mangeant et buvant, ou encore les *âsh*, réunion matinale qui consacre solennellement le mariage.

En dehors de quelques tentatives isolées, le *maqâm* de Boukhara (comme celui de Khorezm) n'est jamais joué d'une manière exhaustive et cyclique, et les pièces sont fréquemment abrégées. Dans le passé les chanteurs devaient être capables d'adapter instantanément un texte nouveau sur une mélodie connue, et dans les parties culminantes (*awj*) d'un chant, ils pouvaient introduire des variations, des modulations (*namud*) et dissocier le chant de la mesure. De nos jours c'est dans cette marge étroite de l'ornementation et de la variation (*qochirim*) que l'interprète déploie son art avec des broderies appelées soupirs (*nâle*) "douceurs" (*shirin kâri*), "saveurs" (*tatlik*).

Jean During (avec une contribution de *Razia Sultanova*)

2. OUZBÉKISTAN

A. Maqâm de Farghâna

La vallée du Farghâna, qui s'étend de Khujand (ex Leninâbâd) et Isfara (Tadjikistan) jusqu'à Margholân, Andijan et Qoqand (Ouzbékistan) possède son propre répertoire, le *Chahâr maqâm* (persan "quatre *maqâm"*) appelé en Ouzbékistan Maqâm de Farghâna-Tashkent. Il se chante d'une ville à l'autre en ouzbek (Qoqand, Andijan) ou en persan (Khujand, Isfara), mais du fait que les chanteurs du Farghâna se sont installés à Tashkent il a été fortement ouzbekisé.

Le répertoire de Farghâna-Tachkent compte quatre *maqâm* autonomes : Bayât, Châргâh, Dogâh-Hosayni, Gulyâr-Shahnâz. Dans chacun de ces cycles on enchaîne les formes suivantes, dans l'ordre : Mughilcha (5/4), Talqincha (3/8 +3/4), Qashqarcha (4/4), Saqinâme (4/4), Ufar (6/8). Les pièces les plus importantes qui le composent sont articulées en 3 grandes sections : introduction (*darâmad*)*,* culmination moyenne (*orta awj*) et culmination (*awj*) vite suivie d'une conclusion.

Le style vocal du Farghâna est considéré comme plus agréable et plus doux que celui de Boukhara et il tend à se répandre même chez les chanteurs issus d'autres traditions. Il se distingue par ses riches ornements et un caractère stylistique qualifié de *chapânlik,* c'est à dire inattendu et habile. Si le Maqâm de Boukhara a bénéficié du prestige de la cour et d'une ancienne tradition littéraire et scientifique, celui du Farghâna est considéré comme le cœur de la vie musicale ouzbek et depuis plus d'un siècle compte les plus grands interprètes et compositeurs. La politique culturelle ouzbèke a contribué à sa diffusion, au détriment du Maqâm boukharien et khorezmi, ainsi que des textes des chants en persan . En tant qu'axe de circulation vers la Kashgarie, le Farghâna possède une tradition musicale assez proche de celle des Ouïgours.

B. Maqâm du Khorezm

Le Khorezm était une entité politique autonome, turcisée vers le 12ème s., dont le niveau culturel fut exceptionnel jusqu'à la destruction de Khiva par Gengis Khân. A l'origine, le répertoire était composé de pièces autonomes, et ce n'est qu'au milieu du 19ème s. que furent organisées les le cycle de maqâm. Ce processus fut l'œuvre de Niâzjân Khoja, un grand musicien de cour qui se rendit à Boukhara à la fin du 18ème s. pour étudier le Shash maqâm. De retour au Khorezm il fonda une nouvelle école de *maqâm* et développa un répertoire original, notamment avec ses élèves Kâmil Khwârazmi, Firuz et Muhrkan. Le *Altïyarïm maqâm* du Khorezm (lit. "six *maqâm* et demi") contient les mêmes *maqâm* que le *Shash maqâm*, mais augmentés de *Panjgâh*, inclus dans Râst. Il comporte des formes et des rythmes spécifiques comme les *pishrow*, et des formes dont le nom se retrouve dans le *Shash maqâm,* mais avec des contenus différents. Il semble que la partie vocale introductive était de rythme non mesuré (comme dans le *Muqam* ouïgour), avant d'être recadré en deux temps comme dans le *sarakhbâr* du *Shash maqâm.* Tout le *maqâm* du Khorezm a été noté en une tablature originale pour le *tanbur*, entre 1882 et 1884.

La structure générale du *maqâm* khorezmien est la suivante :

I section instrumentale.

Entre 5 et 8 pièces parmi les formes : Maqâm, Tarji, Pishrow, Mukhammas, Saqil, Nim saqil, Zarb ol-fath, Samâ'i, Khafif, Pakhta zarb (Fâkhte), Ufar. Les quatre premières, ainsi qu'Ufar, se trouvent dans chaque *maqâm*.

II Section vocale, *naqsh*

Les principales sections sont : Maqâm (ou *tan-i maqâm,* "corps du *muqâm"*), Tarâna, Talqin, Suvârâ, Naqsh, Nasr, Ufar, Faryâd, Sabâ, Muqaddima ne se trouvent que dans certains *maqâm*.

En plus des cycles du *Shash maqâm,* on trouve les suivants :

suvâra : 13/4

samâ'i : 16/4

khafif : 4/4

Le genre *suvâra* de Khorezm est comparable au *maqâm* mais sous une forme réduite qui culmine très vite dans le registre aigu. Ii constitue un système clos de 5 sections importantes (*suvâra*) chacune suivis de chansons brèves appelées *sawt*. Sa thématique mystique et son expression pathétique en font un genre plus accessible aux amateurs que le maqâm.

B. LES RÉPERTOIRES POPULAIRES URBAINS

Les troupes de musique de fête

Les fêtes *toi,* en particulier les noces, constituent l'événement central de la vie urbaine et rurale. Les noces comportent plusieurs phases étalées sur plusieurs jours, dans lesquelles la musique joue un rôle important.

Le type de musique et d'artistes varie selon le lieu (dans la maison du fiancé, dans celle de la fiancée, dans les processions) et selon les étapes de la fête. A l'aube, durant le *âsh,* on joue de la musique savante grave et recueillie pour un public restreint. Dans la journée les troupes de *mavregi* jouent un *bazm* (fête) Jamshidi, et le soir, toutes sortes de musiques peuvent se succéder, jouées par des amateurs ou des professionnels. La plupart des chanteurs classiques se produisent dans les *toi* où ils étendent leur répertoire aux chansons populaires et en tirent l'essentiel de leurs revenus. Par ailleurs il existe plusieurs corporations de musiciens professionnels dont la fonction est d'animer les fêtes.

MEHTAR. Pour les fêtes publiques, les manifestations officielles et les processions de mariage, on recrute des bandes de *mehtar*, joueurs de hautbois conique *surnay* assistés de tambourins *dâyera,* des timbales *naqqâra* et de trompes *karnâ* donnant deux ou trois notes en ostinato rythmique. Au Khorezm, ces ensembles sont appelés *sâzanda.* Comme les autres troupes de fête, ils faisaient traditionnellement partie de guildes de musiciens, danseurs

acrobates (*mehtarlik*) qui fut remplacée par l'Union Professionnelle des Artistes. Le répertoire de *mehtar* du Farghâna et de Hisâr (Tadjikistan) se compose de pièces classiques (*râh* en tadjik, *yol* en ouzbek, litt. "voie", "type mélodique") telles que Irâq et Chöl Irâq, Monâjât, Gardun-i Segâh. Il s'agit à l'origine de mélodies instrumentales sur lesquelles on a mis des paroles. Les pièces de ce genre comportent généralement une introduction de rythme non mesuré et deux ou trois sections sur des rythmes différents dont le dernier (Ufar en 6/8) est plus dansant.

Il existe un petit répertoire de compositions rythmiques, Pilla, jouées au *dâyera*, pour accompagner une danse de femme représentant la fabrication de la soie à partir du cocon. Cette danse, mise au point par Alim Kamilov et la danseuse Tamara-khânym vers 1934, suit une structure de rondo, alternant un cycle (*osul*) variable et un cycle invariable. Le genre *raqs dersligi* (leçon de danse), élaboré récemment, commence par un roulement *riz*, correspondant à la giration du danseur. On passe graduellement du simple au complexe dans des rythmes en 6/8 - 3/4 suivis de 6/4. Il peut se jouer à 2 ou 3 *dâyera* à l'unisson ou non.

SAZANDA. A Boukhara et Samarcande les troupes de *sâzanda* se composaient uniquement de femmes chantant et dansant en s'accompagnant du tambourin (*dâyera*). De nos jours, des hommes s'y joignent avec divers instruments ou pour exécuter des pantomimes tirées d'un ancien fond folklorique, devant un public mixte. Les danses et les chants (*lapar-khâni*) sont très spécifiques, et bien que les invités puissent y participer, ne sont bien exécutées que par des professionnelles. Le répertoire des *sâzanda* est composé de chansons au caractère léger, où alternent les voix d'une soliste et du choeur, ainsi que de quelques pièces classiques au caractère plus grave. Depuis quelques décennies, dans les groupes de *sâzanda* sont apparus des instruments traditionnels (luths *târ* et *rabâb,* viole *ghijak*) et modernes (accordéon et synthétiseurs) avec haut-parleurs et chambre d'écho. Cette évolution et acculturation est attestée dans la plupart des musiques légères d'Asie Centrale.

MAVREGI. Les troupes de musique de noce de Boukhara intègrent également un genre musical originaire de Marv (ville turkmène de culture persane) d'où son nom *mavregi*. Les ensembles de *mavregi* sont composés de cinq ou six personnes d'origine iranienne et chiite chantant en s'accompagnant au tambourin (*dâyera*). Leur performance (*bazm*) consiste en suites (*payt*) qui s'ouvrent avec un chant non mesuré Shahd (litt. "sirop de sucre") suivi de plusieurs mouvements : Gardân, Sarkhân, Châr zarb, (qui peut avoir 5 ou 6 parties). La langue du répertoire des *mavregi* est le persan ou le tadjik, mais dans certaines chansons de noce on alterne des vers tadjiks et ouzbeks, procédé appelé *shir o shakar* ("lait et sucre"). Comme dans le répertoire des *sâzanda* , les chants sont antiphoniques, avec un soliste et un choeur.

Dans le Khorezm, la musique de noce est dans les mains de groupes de femmes appelées *khalifa,* terme qui désigne aussi les détentrices d'un savoir religieux. Les *khalifa* chantent à deux, trois ou quatre (dont une danseuse) en s'accompagnant au *dâyra.* Elles se produisent plus souvent pour les femmes, mais sont assistées par des hommes qui jouent

dans un style plus moderne. Leurs chansons sont groupées par cycles (*dawr*) dans lequel le tempo va en s'accélérant.

La condition de musicien professionnel étant discréditée dans la culture musulmane, les musiciens de noce sont issus des classes inférieures de la population : les *sâzanda* sont en majorité des juives les *mavregi* sont des descendants des captifs vendus à Boukhara, et les *khalifa* sont issues du petit peuple.

Le **KATTA ASHULA** est un chant de fête non mesuré, traditionnellement *a capella,* sur des vers classiques ouzbeks ou tadjiks, pratiqué dans le Farghâna. Généralement 3 ou 4 chanteurs se succèdent de manière ininterrompue, chacun chantant un distique. Le dernier, chantant l'apogée, est rejoint par un autre, puis le chant s'achève à l'unisson. On chante à pleine voix sur des notes longues, en tenant une petite assiette sur le côté de la bouche, pour diriger le son, et parfois pour battre le rythme.

Le *katta ashula* ressemble aux types mélodiques et aux *awj* du Maqâm : comme le *falak* tadjik, il commence très haut et son ambitus est étroit. Considéré comme une forme "artistique" durant la période soviétique, le *katta ashula* est lié, dans la vallée du Farghâna, à la pratique du *zikr* soufi et au *haqqâni* autrefois chanté dans les assemblées religieuses de derviches ou de laïcs musulmans aussi bien que juifs. De nos jours il se pratique lors des cérémonies funéraires ainsi que dans des contextes ordinaires où les femmes chantent entre elles et les hommes entre eux, pour exprimer des sentiments profonds. Les chanteurs, au nombre de deux ou trois, mettent la paume de la main ou une assiette sur le côté de la bouche. Ils peuvent mélanger deux ou trois textes de facture populaire (*dobeyti* : aaba, aaaa). Cette forme, très populaire en Ouzbékistan, est généralement enchaînée à une chanson mesurée assez rapide. Dans les régions bilingues, les vers tadjik-persans alternent avec les vers ouzbeks.

C. MUSIQUES POPULAIRES RURALES et RELIGIEUSES

Le terme *ashula* désigne toute sortes de chansons qui constituent l'essentiel des pratiques musicales populaires englobant des airs de variété, les berceuses *alla,* les chansons à danser *yalla,* les quatrains *lapar,* les formes *qoshiq,* et celles plus élaborées comme le *katta ashula* et les chansons dites professionnelles. Généralement les *ashula* commencent dans le grave et montent progressivement.

Le *qushiq* est une chanson folklorique de plusieurs strophes, dont l'une est un refrain (*naqarât*). Traditionnellement, ils sont crées simultanément, mais de nos jours, la poésie et la musique sont conçues à part.

Chant religieux. Dans l'ensemble, il n'y a pas de clivage net entre les domaines sacré et profane, notamment dans les pratiques musicales, à l'exception des chants rituels proprement dits (psalmodie du Coran ou de la Thora). Dans une même soirée un chant spirituel peut être suivi d'une chanson à danser, et selon certains, le *Shash maqâm* dans son ensemble porte la marque de l'éthique et de l'esthétique soufie. En marge du domaine "classique", les soufis ont développé un répertoire vocal propre, appelé *zikr maqâm,* destiné à soutenir le rythme des litanies et invocations collectives (*zikr*) sur différentes formules

respiratoires (Yek zarb, Du zarb, Se zarb et Châr zarb : soit un, deux, trois, quatre inspirations"). Certains chants classiques ainsi que le genre *katta ashula* sont d'origine soufie.

Dans les villages de la vallée du Farghâna, une catégorie de femmes appelées *âtin ây* jouent un rôle important dans la perpétuation des traditions religieuses, morale et musicales. Elles sont issues de familles de religieux (*mollâ*) ou de récitants du Coran (*qâri*) et transmettent les valeurs spirituelles à travers leurs chants et leurs poèmes lors des événements marquants de la vie familiale (naissance, mariage et décès) et lors des fêtes religieuses. Leur rituel commence par une suite de prières *hamd* (louange à Dieu), *na't* (louange à Muhammad et aux prophètes bibliques), louanges aux quatre califes, aux Imâms, aux grands sheykhs soufis. Leurs chants simples, répétitifs et proches du récitatif se font souvent en choeur et comportent des éléments de *zikr*, sur des poèmes ouzbeks.

Les bardes *bakhshï* et *zhïrau*

En dehors du Farghâna et des environs des grandes villes où la musique classique a une audience populaire, la tradition musicale des campagnes est dans les mains de bardes (*zhïrau* ou *bakhshï* selon les régions) perpétuant des formes musicales et poétiques anciennes. On les trouve notamment dans les régions de Qashqadaryâ et Surkhandaryâ. Le terme *bakhshï* atteste des connexions avec le chamanisme. Il s'applique selon les régions à deux catégories : les bardes proprement dits et les chamanes qui pratiquent la guérison par la transe en battant du tambourin et psalmodiant des formules islamiques. Comme les chamanes de leurs ancêtres nomades türks, les bardes sont les gardiens de la mémoire du peuple, à travers des récits épiques (histoire de Idigei) abondants en références animistes qui témoignent d'une vision sacrée de la nature. Même leurs mélodies instrumentales (*kui*) sont généralement narratives ou descriptives ; elles font plus qu'imiter les sons des animaux (galop du cheval par ex.), mais en donnent une représentation globale. Les Qongrat, Türks non ouzbek de Boysun, invoquent toujours par leurs chants un esprit féminin, Sus Khatïn, pour faire venir la pluie.

Un barde et ses 2 ou 3 élèves détiennent à eux seuls l'intégralité du répertoire. Dans une économie d'échange, ils jouent sans demander de rémunération, prenant ce qu'on leur donne. Ils ne travaillent guère que durant la saison des noces (*toi*) et exercent généralement un métier annexe le reste du temps. Les instruments sont limités et les formes peu variées (en dehors des textes) et peu perméables aux influences extérieures. Un trait musical caractéristique de l'univers magique des *bakhshï* est l'utilisation d'un timbre de voix grave riche en harmoniques (dérivé du *khöömei* mongol), Elle est qualifié d' «intérieure» (*ichqari âvâz*) et opposée aux voix aiguës et "extérieures" (*tashqari âvâz*) des chanteurs des villes (*hâfiz*). Son ambitus de *Sprechgesang* suggère la concentration et l'introversion, et son absence de culmination (*awj*) contraste avec les musiques savantes et populaires urbaines des Ouzbeks et des Tadjiks. De même les instruments sont simples (luth *dombira,* clarinette *sïbïzik*) et utilisent une tessiture étroite mais un jeu dense.

Les chants s'organisent en sections *terma* (lit. "rassembler") de dix à vingt minutes, et en longues narrations *dastan* sur des thèmes héroïques ou galants, en une poésie qui n'est pas conçue pour la lecture mais pour le chant. Certains bardes connaissent plus d'une cinquantaine de *dastan*. Les vers sont composés de 7, 11 ou 15 syllabes, divisés en césures

de 3 segments ou plus et arrangés selon la structure AAAA AABA. Certains *bakhshï* ouzbeks, à l'instar des *aqïn* kazakhs*,* sont capables d'improviser des poèmes de circonstance. L'instrument des *bakhshï* est le *dombira,* luth piriforme, sans frettes, à deux cordes en nylon accordées en quarte. On y joue des pièces (*kui*) intitulées *chupâncha, dombira kui, bakhshï, kui,* etc. Le *dombra* est utilisé par les bergers pour rassembler les moutons ou les conduire à boire sur des mélodies spécifiques.

On distingue trois grandes écoles de *bakhshï* : 1) la région montagneuse allant du nord-est de Qashqadarya à Boysun en Denau. 2) L'école de Shahr-i sabz, jusqu'aux plaines de Qarshi, 3) celle de Sherâbâd dans la plaine de Surkhandarya. Chacune a son style à elle et des traits techniques.

Les histoires (*dastan*) les plus courantes sont celles de Alpamïsh (héros Qongrat qui vainquit les Qalmuks, 12-13ème s., de Amir Teymur (Tamerlan), de Koroghly (héros légendaire du 16-17ème s. d'origine Tekke Turkmène, chanté dans toute l'Asie Intérieure).

Les bardes *zhïrau* karaqalpaks ont conservé des formes narratives anciennes très proches de celles de leurs homologues kazakhs, chantées sur un ambitus restreint, avec une voix de gorge, accompagnée du *qobuz* vièle monoxyle à deux cordes en crin de cheval, qui est aussi l'instrument des anciens *zhïrau* kazakhs des chamanes türks. Ils chantent les histoire de Iedigei, de Shahryâr, de Qoblan ou des Quarante filles (*qïrq qïz*) et des récits historiques (*tolghau*) vestiges des antiques épopées türk.

Un chant épique comporte 4 parties après lesquelles le barde récite de la prose : - l'accordage, -la mélodie avec deux variantes - une déclamation - un chant final avec séquence mélismatique. Le *zhïrau* doit parvenir à une sorte d'état d'ébullition (*qaynamaq*) qui n'est pas sans rapport avec l'origine chamanique de sa fonction.

Une autre catégorie de bardes karakalpaks sont les *bakhshï* qui chantent des poèmes lyrique (*ghazal*) ou épiques (*dastan*) et des chansons *qoshïq*. Il existe deux écoles, fondées au 19ème s. par Musâ Bakhshï et par Suiegho Bakhshï un barde d'origine turkmène. Les autres grands Les autres grands *bakhshï* furent Gharipniâz, Eshvâi, Gien, Akimbet. Leur art est proche de celui des Turkmènes Châdori, mais différent des Turkmènes Tekke auxquels ils ont emprunté les épopées épiques et lyriques Göroghli, Shahsanam et Gharib ou Sayatlï Emra. Beaucoup plus étendu que celui des *zhïrau,* leur répertoire comprend jusqu'à 80 types mélodiques (*nâma*) ainsi que des pièces instrumentales. Les modes suivent des gammes heptatoniques avec des intervalles de ton et demi tons, et les rythmes sont en 2, 3, 5, 6, 7 et 9 temps. Le *bakhshï* s'accompagne au luth *dotâr* à deux cordes en métal, soutenu par la viole *qïrjäk* et joue par ailleurs des pièces de *dotâr* solo. Les autres instruments sont la flûte traversière *nay,* le *balaman* (*single reed pipe*)*,* et le tambourin *dap ou dâyera.* La guimbarde (*shin kobuz,* ouzbek *changavuz*)*,* comme dans toute l'Asie centrale, est jouée par les femmes.

Dans le Khorezm, les bardes populaires chantent des mélodies de type urbain dans un style intermédiaire entre l'Ouzbékistan et l'Azerbaïdjan s'accompagnant au *târ âzeri* soutenu par le *dâyera* le *balaman* et éventuellement un accordéon.

Jean During (avec une contribution de *Razia Sultanova*)

3. TADJIKISTAN

par Jean During

GENERALITES

Les Tadjiks, de souche indo-iranienne de langue persane-tadjik, sont répartis au Tadjikistan, au Nord de l'Afghanistan ainsi qu'à Boukhârâ et Samarcande (Ouzbékistan), dans les campagnes ouzbeks, et au sud du Xinjiang (Chine). Le Tadjikistan, qui était autrefois contrôlé par les émirs de Boukhârâ, fut à partir de 1929 une des républiques socialistes d'U.R.S.S., puis déclara son indépendance en 1991. Ses 143100 km2 comptent 93% de reliefs montagneux, peuplés de près de 8 millions d'habitants avec une importante minorité türkophone Ouzbek (au nord-est et sud-ouest), Lakay et Kirghiz.

Le Tadjikistan comprend deux zones musicales bien distinctes malgré certains éléments communs : — a) le Nord, où l'on pratique un genre classique commun avec les Ouzbeks (*Shash maqâm* boukharien à Panjikent, et *Chahâr maqâm* du Farghâna à Khujand et Isfara), — b) le reste du pays, où les modes, les rythmes et les instruments sont tout différents. Malgré les difficultés de communication, la culture et la musique tadjik du sud présentent une unité. On peut distinguer deux grandes aires musicales : l'est avec le Badakhshân et l'ouest, avec notamment les district de Karâtegin (capitale Kulâb) et de Darwâz (Qala-i Khum), qui sont avec Gharm les principaux foyers musicaux. Il existe aussi des petites traditions distinctes comme dans la région de Hisar, et les traditions türk des Ouzbeks Lakay et des Kirghiz du Badakhshân. De même, la région montagneuse de Yagnâb, au Nord constitue une enclave où les cultures environnantes n'ont pas pénétré. La musique y a peut-être conservé des éléments sogdiens mais se rattache apparemment à la culture musicale iranienne d'Asie centrale.

Les Ouzbeks et les Tadjiks ont constitué durant des siècles une entité culturelle et politique homogène et bilingue, gouvernée par les Emirs de Boukhârâ et par des petits émirs locaux. Après la révolution, les villes tadjikes de Boukhârâ et Samarcande revinrent à l'Ouzbékistan et le *Shash maqâm* classique fut ouzbekisé. Si l'art classique du *Maqâm* (de Boukhârâ ou du Farghâna) est apprécié par les Tadjiks du nord, ceux du sud ne s'y sont jamais intéressé. Tout en préservant cette tradition, la politique culturelle promeut depuis quelques années des formes musicales plus enracinées dans le terroir. Les Tadjiks voient l'origine de leur musique d'art dans la cantillation des textes zoroastriens, *ghata* et se réclament du fameux musicien de cour Bârbad (VIe s) Leur musique populaire présente des traits spécifiques dont certains, peut-être très anciens, ont pu être préservés par les difficultés de communication et les contraintes climatiques qui définissent un mode de vie rural très stable.

A -LA MUSIQUE PROFESSIONNELLE

La distinction entre musiques savante et populaire n'existe pas dans la tradition tadjik du sud et ne peut s'appliquer à l'art des *hâfez* ou bardes dits "professionnels", l'équivalent tadjik des *bakhshï* ou *zhïrau* türks. S'ils chantent aussi des poèmes populaires, la majorité de leurs chants sont tirés de la littérature classique persane-tadjik qui jouit d'une large audience populaire. Comparée au *Shash maqâm,* ses rythmes sont brefs et moins variés, et surtout ses

mélodies, plus simples et moins étendues, ne sont pas organisées et classées en longues suites, mais, regroupées au maximum par séquences de trois ou quatre. Le concept de *maqâm* n'y est utilisé que par analogie avec le *maqâm* classique et pour rendre compte de certains genres qui s'en rapprochent. Dans ces limites étroites, les *hâfez* ont développé une musique intimement liée au texte, combinant des rythmes à 4, 5, 6 ou 7 temps sur les mètres classiques (*aruz*), dans des mélodies aux contours peu contrastés. Ils s'accompagnent eux-mêmes au *dotâr maida* (*dotârche, dombra*)*,* un petit luth à deux cordes sans frettes, au grand luth *setâr* à trois double cordes ou plus, parfois à la vièle *ghijak* ou au *dotâr* à frettes, seul ou soutenu par un ou deux instruments et un tambourin *dâyera* ou un tambour-calice en terre cuite *tablak* (région de Kulâb). Au Badakhshân, les *hâfez* s'accompagnent au luth *rabâb* ou *tanbur* à table en peau de cheval, utilisé d'une manière autant rythmique que mélodique. Certains *hâfez* réunissent des orchestres de nombreux instruments, notamment l'accordéon et le synthétiseur.

Ce qu'on attend d'un grand *hâfez,* ce n'est pas la beauté et la virtuosité de la voix, mais l'originalité et le style (*oslub, mâherat*), le goût dans le choix des poèmes et leur mise en musique. Sans ces qualités, le *hâfez* reste un amateur chantant pour son plaisir et celui de son entourage ; il sera invité à animer les noces de village et jouira de la respectabilité d'un lettré. Certains grands *hâfez* parvinrent à définir des styles régionaux qui furent adoptés par tous les autres, comme Aka Sharif Jurâyev (m. 1961) Adine Hâshimov (1937-1994) de Kulâb, et plus récemment Dawlatmand Khâlov dont les chants sont des arrangements d'airs du Pamir.

Un stade intermédiaire entre le *maqâm* et les chants des *hâfez* tadjiks est le *maqâm* de Darvâz, qui s'est développé à la cour de l'émir de Darvâz (Qala'i Khom) sous l'influence de musiciens originaires de Boukhârâ, mais utilisant les matériaux modaux et mélodiques, ainsi que les instruments régionaux, parfois adaptés (comme le *dotâr*)*.* Il s'agit d'un petit répertoire de pièces plus élaborées que les chants des *hâfez*, enchaînées au nombre de 3 ou 4, et dénommées *maqâm*. Il comporte des pièces appelées Mostazâd (comme le *maqâm* boukhârien Navâ), ou Saqi Nâme, mais le nom des mode (*maqâm*) n'est pas mentionné, sauf depuis quelques temps sous l'influence des théoriciens, et par analogie avec les *maqâm* classiques (comme Navâ ou Segâh). Aka Sharif Jurâyev le fameux *hâfez* de Qal'a-i Khom, ranima et répandit ce style dans lequel il composa de belles pièces en arrangeant les thèmes locaux dans l'esprit boukharien. Il unifia et institutionnalisa la suite de danse Chahâr zarb, originaire de Darvâz, dont les versions était alors dispersées, en s'inspirant du style *mawregi* de Boukhara, en quatre mouvements dans une tempo en accelerando (*chahâr zarb* : quatre rythmes).

Le répertoire des *hâfez* est classé en 12 genres selon leur thématique. On peut les grouper en cinq grands catégories dont les trois premières sont les plus répandues : 1. -amoureux (*âsheqâne*), -sur le sentiment d'éloigement géographique (*gharibi*)*,* -sur la douleur et la nostalgie (*gham o anduh*), sur le dénuement, la misère morale (*nâchizi, nâdâri, bi navâ'i*)*.* 2. -moral (*akhlâqi, qeydavi*) maximes et sagesses (*pand o nasi'at*)*,* sur la déception de l'amour et la précarité du monde (*bi vafâ'i*), discussion entre la terre et le ciel. 3. -de nouvel an (*nowruzi*) et de noce (*toiâne*)*.* 4 -religieux : louange au Prophète et à la sainte famille ;

Ascension du Prophète, -de mendiants religieux ou de derviches (*qalandari*). 5 -épique (*harbi o zuri*) -patriotique (*vatani*). Les poèmes sont tirés des auteurs classiques persans et tadjiks anciens et modernes, tels que Jâmi, Hâfez, Rumi, Sa'adi, Khayyâm, Bidel, Lâyiq, Hâji Hoseyn, etc. Il existe aussi un riche répertoire de pièces instrumentales, et toutes les chansons peuvent être simplement jouées au *dombrak*.

Les *hâfez* ne participaient pas seulement aux fêtes. Ils étaient parfois invités officiellement à passer plusieurs semaines dans un village pour animer les longues soirées d'hiver. Des soufis organisaient des auditions spirituelles (*samâ'*) dans une mosquée avec un *hâfez qui* chantait des poèmes mystiques ou sapientiaux (*pand o nasihat*) en s'accompagnant du *dotârche*. Il existait un répertoire de derviches errants (*qalandar*) dont des traces subsistent seulement dans une saynète (*bâzi*) costumée *qalandar bâzi.*

Parmi les *hâfez* les *gurughli-khân*, forment une catégorie à part. Ils chantent en tadjik l'épopée du héros turc Gurughli (Köroghlï) célébré par tous les bardes, de l'Asie Centrale au Caucase, en utilisant la voix de gorge serrée et riche en harmoniques des *bakhshï* türks*.* La version complète de Gurughli comporte plus de 100.000 vers en 33 histoires distinctes, 16 types mélodiques et 13 mètres rythmiques de 2, 3 et 6 temps sur lesquels s'adaptent des vers sur des mètres tels que ˚ — ˚ — ˚˚ — / ˚ — ˚ — ˚ — ˚ —, ou : ˚˚ — ˚˚ — ˚˚ — —.

Chaque histoire est composée d'un certain nombre de sections *band,* qui se chantent sur une ou deux mélodies ou davantage. La séance commence par une séquence instrumentale *sarakhbâr*, suivie d'un quatrain (*robâ'i*) ou d'un sonnet (*ghazal*) souvent à thème religieux, puis la narration commence avec un prélude chanté (*terma*). Entre deux groupes de vers aux rimes différentes est cantillée une séquence non mesurée, *barbast*. Pour marquer la fin d'une section mélodique ou d'un groupe de vers, on fait des vocalises sur la syllabe *hi*. La fin d'une histoire est marquée par une descente, le *foruvard*.

B. LA MUSIQUE POPULAIRE

Les deux formes fondamentales sont le *falak* (lit. "firmament", "fatalité") et le *râghi*. A l'origine le *falak-e dashti* ("de la plaine") se chantait durant les récoltes dans les vallées, lorsque les travailleurs étaient loin de chez eux. Aussi se faisait-il sans instrument, et dans un rythme non mesuré afin que la voix pleinement déployée puisse s'entendre d'un village à l'autre. Le thème des *falak* est généralement la douleur de la séparation, du destin ou de l'amour. Plus tard on joua ces chants à la flûte *ney* et à la vièle *jighak*. Chaque région avait son propre *falak*, auquel elle donnait son nom (*falak-e râghi, falak-i badakhshan,* etc.). Ces mélodies se répandirent dans le pays et furent mises en rythme pour donner de chansons de fêtes dont la forme la plus appréciée devint le *râghi* que certains mettent en rapport avec le *râga* de l'Inde mais qui réfère à une région du Pamir. Alors que le *falak* demande une voix aiguë et puissante qui descend lentement dans le grave, le *râghi* se chante dans un registre moyen accessible à tous, et est toujours mesuré. Le *falak* non mesuré est est parfois enchaînée à un ou deux chants mesurés appelés également *falak.* L'essentiel de la contribution des *hâfez* fut de tirer de nouvelles mélodies des *falak*, conformément au principe : "une mélodie ne peut naître que d'une autre mélodie". En retour, leurs chansons se répandirent dans le répertoire populaire. Depuis les années 2000, le falak a été valorisé

par la politique culturelle au même rang que le Shash maqâm classique, mais comme un bien purement tadjik.

Le genre *dâyera bazmi* est dit remonter à une époque où le seul instrument était le tambour sur cadre (*dâyera*). Il peut s'agir de survivance de rites soufis (qâderi ou rifâ'i). Il réunit tous les hommes capables de chanter et de jouer du tambourin, dans un tempo qui va en s'accélérant.

Dans les fêtes, la musique est toujours accompagnée de danses individuelles faites par les hommes, les femmes, et parfois les deux ensemble. Au Badakhshan les mouvements sont plus sophistiqués et l'on pratique en outre de nombreuses danses animalières (du cheval, du chameau, de l'aigle) masquées (du fou, *divâna bâzi, bâbâ pirak*) et travesties (*mogholbâzi*), ainsi que des pantomimes accompagnées par de chants, des percussions, la vièle *ghijak*. ou le luth *rabâb*.

Dans le Farghâna tadjik et dans la région d'Istravshon (Uroteppa) où la musique de *maqâm* occupe une place importante, les traditions populaires sont différentes. On y chante à l'unisson des pièces *naqsh* rangées —selon leur ordre de performance et leur tempo croissant- en grand *naqsh* (*naqsh-i kalân* ou *mullâ*), moyen (*miyâna*) et petit (*khurd*), au rythme de danse en quatre motifs. Le *naqsh* commence par une section non mesurée chantée par un soliste, puis le choeur intervient et fait alterner des mesures de 3, 5, 6, 7 et temps selon différentes configurations. Il s'agit d'un genre très ancien, remis à l'honneur récemment.

Le Badakhshan

Les Tadjiks du Badakhshan se distinguent par leurs dialectes pamiriens (shoghnâni, roshani, wakhi), leur appartenance au chiisme ismaélien et leur tradition musicale qui comporte les genres suivants :

1 — chants religieux et de louanges (*madâhkhâni*), notamment pour les assemblées religieuses, sur des poèmes soufis et religieux en persan classique. Il englobe des *sitâyesh* (ode de louange, sur des vers mokhammas), *monâjât* (supplique) ;

2 — chants lyriques (*ghazalkhâni*) sur des textes classiques célébrant l'amour (parfois confondus avec le genre *madâh*), ou de sagesse *nasihat* ;

3 — chants populaires a) *falak* (thème de la fatalité) ; *dargilik,* chantés plutôt par les femmes et jeunes filles, en solo ou duo, sur des sujets douloureux ou sur les beautés de la nature ; *lala'ik* (berceuses sur les thèmes de sagesse ou de tristesse, souvent chantées après un *falak*), souvent en dialecte. Au Wakhân et à Roshân on appelle ce genre *dodo'ik* ou *duvduvik* et on distingue aussi le genre nostalgique *bulbulik* "amour du rossignol" ; b) chansons pour les phases de la noce ; c) danses : *rapâ,* et autres ;

4— *maqâm* ou *navâzesh*, airs instrumentaux.

Chez les Tadjiks Sarikul du Xinjiang, les pièces sont très courtes, généralement monothématiques, de tempo vif, souvent en 7 temps. On distingue six genres liées à différentes circonstances : 1) d'assemblée (*majlis*), avec *rabâb, setâr* et *daf*. On y danse en groupe, hommes et femmes ensemble, en couple ou tout seul, sur des chansons en dialecte ; 2) *Chap suz* (*nay* et *dâyera*), chant et danse, y compris chansons d'amour ; 3) *Tanbak suz* (*ney* et *dâyera*) ; 4) *buzqala bâzi,* "jeux de troupeaux de chèvres" ; 5) *volvolakik* et *junjigar*; avec troupeaux de chevaux ; 6) *qasâ'id*, lamentations funéraires, chants dramatiques chiites,

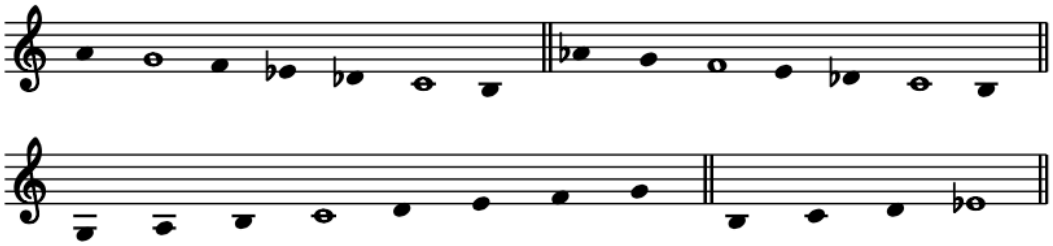
accompagnés du luth *bulandzughâm.* Parmi les chansons on distingue les *robâ'i* (quatrains en persan) et les *falak*, qui se subdivisent en *falak* proprement dit, *bolbolik* (en persan ou en vakhi), *arkatilok*, *tilomjun*. A cela s'ajoutent des chansons récentes. Il existe aussi des danses masquées, ou *argomok* imitant un cavalier.

La musique du Badakhshan utilise des instruments spécifiques : le grand luth *setâr*, le luths monoxyles à table en peau, *rabâb*, *tanbur* et *balandikâm* ou *bulandzughâm.* On y trouve aussi le *ghijak* ou *jighak*, une vièle à 3 cordes dont la caisse est un bidon métallique de récupération, le *nay* qui désigne au Xinjiang une flûte droite sans sifflet, constituée d'un os d'aigle (ou de vautour) et ailleurs une flûte à bec en bois tourné (*tutiq*).

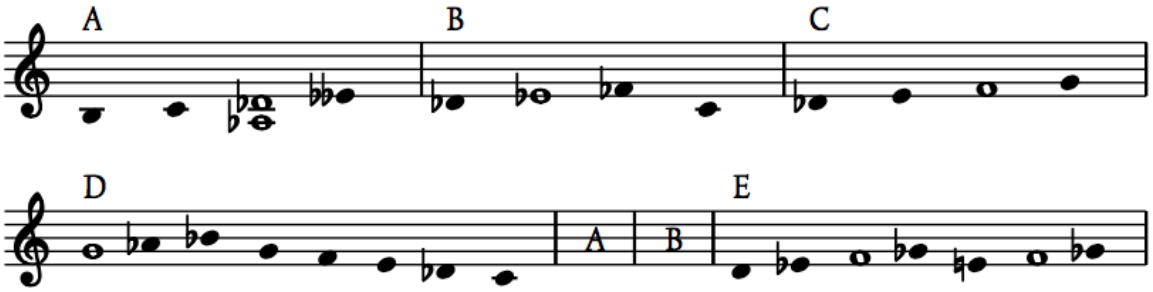
TRAITS TYPIQUES DE LA MUSIQUE TADJIK

Les **modes** tadjiks sont conçus, comme les *jens* arabes ou "genres" grecs, en tétracordes ou pentacordes parfois étendus à six notes, mais jamais à l'octave. Dans la musique instrumentale, on enchaîne souvent plusieurs séquences dans un ordre ascendant, de manière à couvrir une octave. Les gammes sont heptatoniques, combinant des intervalles de 1/2 tons, tons, 3/2 tons. On distingue des nuances qui justifient la préférence pour les instruments non frettés, mais les 3/4 de tons subsistent seulement au Pamir chinois où le *setâr* donne la gamme DO ré mi p FA sol la p si b DO. (p = demi bémol).

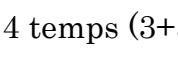
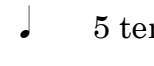
Dans l'ensemble des mélodies tadjiks, le modes les plus courants sont les suivants, donnés à partir du *dotârche,* luth à deux cordes accordé sol-do :
la SOL fa mib réb DO (si) // lab sol FA mi réb DO (si) // sol la si DO ré mi fa sol //si do ré MIb



Le chromatisme est un trait typique de cette musique qui témoigne probablement d'un état antique de la musique orientale. Un enchaînement de modulations typiques est par exemple : si do REb ré mib (mi)..... fab mib réb DO



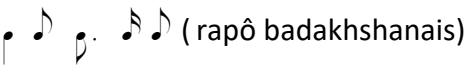
Les rythmes tadjiks sont relativement courts et rapides, excepté au Badakhshan où tous les tempos sont nettement plus lents. Au centre du Tadjikistan on utilise les formules suivantes, marquées par le *dotârche* et la percussions *dâyera*.

4 temps (3+3+2)  5 temps (2+3) 

Le 5 temps est typique de cette région, tandis que le 7/8 et ufar sont aussi courants dans le Khorâsân et l'Afghanistan. Le 7 temps (3+2 +2) correspond au mètre poétique *ramal* :

3/4-6/8 (ufar) :

Ces rythmes sont les plus usuels dans les chants des *hâfez* sur des poèmes classiques. La majorité des danses se fait sur les rythmes suivants et leurs variantes :

6/8  (rapô badakhshanais)

4 / 4 2 / 4 :

En plus de ces rythmes linéaires, au sud-est du Tadjikistan, les femmes jouent des polyrythmies à 3 ou 4 tambourins.

Jean During

IV. OUÏGOURS

par Jean During

L'ancien Turkestan chinois ou Province autonome ouïgoure du Xinjiang depuis 1955, est la province la plus vaste de la République populaire de Chine. Elle est peuplée en majorité de turcophones : 10 millions d'Ouïgours, et 1 million de Kazakhs. Par ailleurs, 300.000 Ouïgours se trouvent au Kazakhstan (vallée d'Ili) et en Ouzbékistan. Dans l'antiquité cette région était occupée par des Tokhariens indo-iraniens qui se fondirent dans les différentes vagues de Türks, puis d'Ouïgours (venus de Mongolie) qui exercèrent leur domination politique et culturelle à partir du VIIIe siècle. De nombreux vestiges archéologiques et sources chinoises témoignent de l'importance' des activités musicales dans le bassin du Tarim. Au IIe siècle A.C., le premier ambassadeur chinois, Zhang Qian, rapporta à la capitale une Suite chantée provenant d'Asie Centrale. Les mélodies des Barbares du Turkestan étaient arrangées et intégrées au répertoire de cour des Han. Des statuettes de terre cuite du 2e-3e siècle de notre ère, trouvées près de Khotan, représentent des musiciens jouant de la flûte traversière, de la flûte droite, de la flûte de pan, des cymbalettes, ainsi que des singes jouant du luth piriforme (*barbat*) à 3 ou 4 cordes, de la flute de pan, du tambourin (*dap*) , des tambour en sablier et en tonneau.. Au VIe siècle A.D., un musicien de Kutcha, Su Zhi-po, accompagne, en tant que cadeau diplomatique, une princesse ouïgoure à la cour des Tang (618-907). Sous les Sui et les Tang, au moins huit orchestres du Turkestan étaient entretenus au Ministère de la musique à la capitale impériale chinoise, dont ceux de Kutcha, Kashgar, Turfan, Khotan et Qumul, ainsi que de Boukhara et Samarkand. La période du IVe au VIIIe siècle est considérée comme l'âge d'or de la musique turkestanaise, dont le centre était Kutcha. Les fresques bouddhistes de Qyzyl (près de Kutcha) (500) montrent des divinités musiciennes ou des scènes musicales et

chorégraphiques du paradis, destinées à chasser les mauvaises influences. On y voit des luths ronds à long manche montés de trois cordes frappées par un plectre, des luths piriformes à quatre cordes, et des orchestres réunissant jusqu'à douze musiciens jouant des harpe arquée, dulcimer, hautbois, flûte traversière, flûte de Pan, des trompes (Schneckentrompette), orgue à bouche, tambour en sablier, et autres tambours, hochet et lithophone. Le Turkestan chinois est formé d'une mosaïque de peuples türks et mongols. Même si les vrais Ouïgours n'ont jamais atteint l'ouest de la Kashgarie, de nos jours un sentiment national très fort unit désormais ces peuples sous l'appellation d'Ouïgours. Le Xinjiang fut tour à tour zoroastrien, chamaniste, bouddhiste et manichéen. De l'antiquité jusqu'à nos jours, les peuples qui l'ont habité furent réputés pour la qualité de leur musique et de leurs danses, et l'adoption de l'Islam n'entama en rien leurs pratiques. Avec le développement de la culture islamique (du 10ème au 13ème siècle), les Ouïgours se tournèrent vers l'ouest et empruntèrent des éléments des traditions moyen-orientales, mais il est douteux que des musiciens de l'ouest se soient établis au Turkestan. Cette symbiose, attestée dès le 16 ème siècle, toucha surtout la musique d'art des grandes oasis du Sud (Kashgar, Yarken, Khotan). Les sources musicales de l'aire islamique sont inexistantes, et sils se réclament des premiers théoriciens de langue arabe comme Fârâbî (à qui sont attribués les *muqam* Rak et Oshshaq), les Ouïgours ne peuvent se référer qu'à des sources encyclopédiques indo-persanes, ou à l'opuscule d'Ismätulla Mojiz *Tävarixi muzikiyun* [Histoire des musiciens] rédigée en 1855. Cet auteur attribue la création du *Muqam* classique (grandes Suites) à la princesse de Yarken Amanisakhan et à son protégé Yusup Qadirkhan (milieu 16ème s.). Parmi les 17 fondateurs cités, une dizaine appartiennent à l'école de Transoxiane et du Khorâsân du 15 ème siècle, mais ces références empruntées à des ouvrages historiques classiques ne semblent guère pertinentes. Entre cette époque et le début du XXe siècle, on ne dispose de pratiquement aucune source précise. Les plus importants transmetteurs, pour le répertoire de Kashgarie, furent Halim Salim (19 ème s.), son élève Ahmad ibn Bâqi (1849-1926), Qasim Naghma, et Turdi Akhon Naghma (1881-1956) Ce maître fut promu post mortem comme figure emblématique occultant toutes les autres sources de transmission. Son répertoire (*On ikki muqam : les douze suites*) a été enregistré et transcrit intégralement (sans les textes), par Wan Tong-shu, totalisant 577 pages. Moins connus sont Rozi Hoshur, Umer Rozi Muhämmät de Kashgar qui répandit le *Muqam* dans le Nord vers 1883, et Mattayir Hasanov de Kulja (n. 1904), Nur-Muhämmät Nasirov de Yarkand (n. 1906) et Qapur Qader Haji, qui propagèrent le *Muqam* parmi les Ouïgours du Kazakhstan. On peut supposer que le *Muqam* classique actuel est la cristallisation et la synthèse de répertoires dont la définition, à la fin du 19ème siècle, variait encore beaucoup selon les maîtres et les écoles. A partir de 1960, des groupes de recherches du Xinjiang établirent, enregistrèrent et diffusèrent un répertoire officiel de 12 suites (*muqam*), basé sur des versions différentes de celles de Turdi Akhon. Avant eux, les Ouïgours d'Ouzbékistan avaient publié (1983-85) les enregistrements d'une version plus courte qui présente beaucoup de points communs avec les versions ultérieures provenant du Xinjiang.

Avant d'être coupé de l'Ouest, le Turkestan fut une plaque tournante entre les cultures du Moyen-Orient et de la Chine. Beaucoup d'instruments de ces régions furent adoptés par les Chinois, tels la viole *hu qin,* le hautbois *suona* (*surnay*) les luths *pipa* (uygur : *barbap*) et *rabâb.* Sous les Tang il y avait au Xinjiang des orchestres d'orgue à bouche (*sheng* à 13

tubes), instrument qui pénétra jusqu'en Iran. Mahmud de Kashgar (11ème siècle) dans sa fameuse encyclopédie türk, mentionne le *surnay* (hautbois), le *duduk* (flute à bec), le *sabizghu* (flûte droite), le *aykeme*, et le *quvruq*. Des sources du milieu du 18ème siècle mentionnent le luth *qubuz*, la viole *ghijak*, le luth *qoshtar* (*dutar*).

Par ses formes modales également, par la combinaison de l'heptatonisme et du pentatonisme, la musique ouïgoures se rattache à la fois à celles de l'Asie intérieure et de l'Inde, et à celles de l'Asie Orientale. La structure du *Muqam* classique en suites de compositions fixes est aussi celle du *Shash maqâm* tadjik-ouzbek qui compte dix modes (*muqam*) en commun avec la tradition ouïgoure, bien qu'avec des contenus différents. Cette structure évoque par ailleurs le *Sufiyana Kalâm* du Kashmir, région qui jouxte le Xinjiang, ainsi que l'ancienne *Nuba* arabo-andalouse.

Les grands genres et formes musicales ouïgoures sont les chansons (*nakhsha*) et suites de chansons, les suites de danse (*sänäm*) et les suites *muqam*. Par ailleurs, on distingue plusieurs traditions musicales locales : celle de Kashgar/Yarken, d'Ili, de Turfan, de Khotan, qui présentent des affinités entre elles, et celles, très différentes de Qumul et de l'ethnie Dolan (Mäkit, Awat).

Chansons et suites de chansons. La plupart des Ouïgours connaissent un grand nombre de chansons (*nakhsha, öläng, qoshaq*) et dans chaque famille se trouve des joueurs de luth *dutar***.** Ces chansons célèbrent le plus souvent l'amour dans des textes imagés ; d'autres sont des chants épiques ou chantent la solitude du berger ; d'autres chants a capella accompagnent les travaux champêtres. Les folkloristes locaux dénombrent 12 catégories, nombre symbolique qui revient dans tous les inventaires. On distingue plusieurs styles régionaux et répertoires locaux : les chansons de Kashgar et d'Ili sont de facture modale complexe et couvrent souvent une étendue d'une octave et demi ; celles de Qumul présentent des traits stylistiques plus asiatiques. Les ***sänäm,*** déjà décrites par Marco Polo, sont des suites de danses et de chansons jouées lors des fêtes. Chaque région possède un *sänäm* qui lui est propre*,* et en plus des *sänäm* anciens au nombre d'une dizaine, des *sänäm* locaux ont été récemment composés. La danse (*usul*) nest pas seulement liée aux *sänäm,* mais à presque toutes les manifestations musicales profanes ou même religieuses.

Dans la catégorie formelle des *sänäm* peuvent se ranger les suites de chansons mesurées *Ili nakhshesi* de Ili et de Kulja (au Nord), au nombre de 12 : Laylun, Kichik Laylun, Tchong Laylun, Khan Leylun, Gul Laylun, Qâdir, Mastun heyran, Gulzar ey, Ulanma I et II, etc. Elles comportent chacune de 5 à 12 parties, parfois ouvertes par un prélude non-mesuré. Elles se distinguent des *muqam* et *sänäm* car elles ne sont pas dansées et ne comportent pas de sections instrumentales. La tradition d'Ili compte par ailleurs 12 cycles rythmiques et une suite *sänäm* en 19 parties.

Il existe un répertoire rythmique qui se joue avec trois timbales *naqara* et qui est également organisé en 12 cycles rythmiques et compositions, appelés *muqam* bien qu'il ne comporte aucun aspect mélodique. Les chants religieux des *maddah* et des confréries soufies d'obédience *naqshbandi-yasavi* ou *qalandari* constituent un répertoire à part, à l'exception de certains airs provenant du *muqam* (notamment les *mäshräp*). Ils évoluent sur des échelles moins étendues, utilisent des rythmes à 4 et 7 temps pour soutenir les litanies *zikr*, et les danses giratoire (*sama*) des soufis, ou évoluent librement pour cantiller des

poèmes de dévotion. Ces airs sont moins typiquement ouïgours et plus proches des airs du Moyen-Orient. A ce genre appartiennent aussi les chants de mendiants religieux ou non (*diwanä, sayil*) ou de derviches mendiants (*qalandar*), accompagnés seulement du hochet *sapay*. Les chamanes *bakhshi* ont également leurs propres chants d'invocation sur des cycles de mélodies originales et de rythmes complexes marqués par un grand *dap* et au tempe adapté au pouls du patient. Ils commencent en 8 temps lent puis passent à d'autres formules rythmiques plus rapide. L'élément religieux et les références mystiques étaient courants dans les chansons classiques, mais ils ont été expurgés avec le communisme et ne réapparaissent que dans les travaux récents des musicologues ouïgours d'Ouzbékistan et du Kazakhstan.

Muqam Le terme *muqam,* chez les Ouïgours, a d'abord le sens de *suite de compositions*, et par extension de musique classique ; il a aussi plus ou moins le sens annexe de mode, mais d'une manière moins nette qu'au Moyen-Orient. Une suite ne peut être appelée *muqam* que si elle commence par une introduction au rythme non-mesuré (*muqam bashi*), suivie de pièces sur différents rythmes.

1) A cette définition correspondent plusieurs traditions de *muqam* dont la plus importante est celle du *On ikki muqam* (Douze *muqam*) à dominante heptatonique, de la région de Kashgar et Yarkand, qui a acquis le statut de musique classique nationale, et auquel se rattachent les répertoires locaux originaux mais moins complets de Ili (12 *muqam*) et de Kutcha, ainsi que ceux de Turfan (10 *muqam*) à dominante hexatonique. Une autre forme de *muqam* est celui de Khotan, constitué d'un prélude non mesuré et d'une suite de chansons dans le style modal du *On ikki muqam*.

Le *On ikki muqam* est constitué de 12 suites (*muqam*) chacune baptisée du nom de son mode de référence : Rak (ou Rak *muqam*), Tchäbbiyat, Mushaviräk, Tcharigah, Pänjigah, Özhal, Äjäm, Oshaq, Bayat, Nava, Segah, Iraq (Huseyni dans la tradition d'Ili). Ce corpus exclut (de nos jours) la création et l'improvisation, mais autorise des arrangements, voire des transformations. Par leur forme et leur organisation interne, chacun des douze *muqam* constitue un Cycle de vingt à trente pièces jouées dans un ordre fixe. Le répertoire du maître Turdi Akhon comportait 242 mélodies et 2470 vers ; d'autres recensement font état de 316 unités (*ahang*). Chaque pièce d'un *muqam* correspond à une *forme* qui se différencie par ses aspects métro-rythmiques, sa place, sa fonction, sa structure interne et éventuellement son contenu littéraire. Un *muqam* complet dans la tradition de Kashgar se déroule en trois parties : **1ère section** : ***tchong näghmä*** (grandes mélodies) considérés comme plus anciens et plus savants que les autres. Ils se composent des formes suivantes : Le **bash muqam,** prélude non-mesuré, en principe vocal et instrumental. Le **täzi** (ou *täzä*), longue composition vocale en 6/4. Le **märghul**, double instrumental d'une pièce vocale qui suit le même rythme, mais dans un tempo un peu plus rapide et avec beaucoup des modulations. Toutes les formes peuvent avoir un *märghul*, sauf les *sänäm* et les *mäshräp* . Les autres pièces sont : le **nuskhä** en 5/4 ou 4/4; **säliqä** en 4/4 ; **jula** en 4/4 , destiné à la danse ; le **sänäm,** chant de danse en 4/4,; le **päshro** , suivi du **täkit** en 6/8. **2ème section : *dastan***, consistant en 3 ou 4 pièces vocales (éventuellement dansées) et leurs *marghul*. Le **1er** *dastan* est le plus souvent en 4/4, le 2ème en 7/8 (ou 9/8), le 3ème et le 4ème en 3/4 ou 6/8. 3ème section : ***mäshräp*** , soit entre 2 et 7 chansons enchaînés par ordre de tempo croissant, sur des rythmes en 7/8 puis en 2/4. Le *muqam* s'achève par un bref rappel du *bash muqam.* Les

muqam de la tradition de Ili, bien que tirés du répertoire de Kashgar à la fin du siècle dernier, ne comportent pas la section des *tchong naghme.* La plupart des textes sont des poèmes classiques *ghazal*, en tchaghatay, de Fuzuli, Suburi, Molla Bilal et Nava'i, Lutpi, Sakkaki, Hüveyda, dont la métrique est quantitative (*aruzi,* avec une prédilection pour les mètres *ramal hazaj*)*,* tandis que les *sänäm* et *mäshräp* sont en général sur des poèmes populaires en vers syllabiques*.* Les textes des *dastan,* moins classiques, sont tirés des romances *Ghärip et Sänäm, Farhad et Shirin Tasir et Zahra,* ou *Yusup Ahmat.* Ces histoires sont aussi contées et chantées par des *dastanchi*, conteurs professionnels. Les airs tirés des *muqam* occupent la même place que les chansons dans la culture ouïgoure et sont joués dans les mêmes occasions de fête ou de réunion amicales, en particulier les *dastan* et les *mäshräp*. Il est rare cependant que l'on joue alors intégralement un *muqam* ou une de ses sections. C'est seulement dans les contextes officiels que l'on joue un *muqam* en entier avec des orchestres étendus (dix instruments ou plus, autant de choristes et de danseurs). Depuis les années 1990 les *muqam* ont été souvent arrangés en spectacles chorégraphiques inspirés des opéras ballets. Les interprétations du *Muqam*, enregistrées par Turdi Akhon sont différents (par leur style et leur contenu, et leur tempo plus lent) des versions mises au point et répandues de nos jours par les instances officielles à partir de sources anciennes. Toutefois, il existe encore des maîtres capables de chanter intégralement les *muqam* avec une formation instrumentale minimale, comme c'était la coutume autrefois.

2) Les *Muqam* régionaux. Le répertoire des Dolan est appelé également *muqam,* mais se distingue fondamentalement du Onikki muqam par par sa brièveté (5 ou 6 minutes), sa structure, ses instruments, par l'origine populaire de ses poèmes et par sa dominante mélodique hexatonique ou pentatonique (bien que dans l'ensemble les échelles utilisent souvent sept notes). Il est entièrement dansé dans des mouvements qui évoquent notamment des scènes de chasse. Ces cinq parties : - *muqam*, introduction au rythme non-mesuré; -*tchikitmä*, en 3/4, marquant le début de la danse; -*sänäm*, danse en 2/4 ; -*sänqäs* (ou premier *sirilma*) en 2/4 ; -*sirilma* , danse en 2/4. Ces suites, modalement plus homogènes que celles du *On ikki muqam*, sont au nombre de 7 à 12 selon les répertoires, soit Rak, Dogamät (tous deux sur sur une gamme heptatonique), Bom Bayawan, Zil Bayawan, Bayawan (Tchöl Bayawan ou Tchöl Iraq), Sim Bayawan, Özhal, Khudäk, Bayat, Tcharigah, Jula, Mushaviräk, Samuq, Mughal (sur des gammes hexatoniques).

Les Dolan jouent leurs *muqam* et leurs chansons au cours de grandes et longues fêtes villageoises (*mäshräp*) organisées régulièrement pour divers occasions. En plus de la musique, on danse, on joue des saynètes et l'on participe à des jeux.

Une autre tradition du même type, mais présentant de nettes affinités avec la musique chinoise, est celle du *muqam* de Qumul dont l'existence est attestée par des sources du 17ème siècle. Il est constitué d'un *muqam bashi* suivi de plusieurs chansons populaires à dominante pentatonique. On chante 262 couplets dans 10 *muqam* (parfois 12) : Dur, Ulughdur, Mustazat, Khupti, Tchäbbiyat, Mushaviräk, Özhal, Rak, Tcharigah, Dogah. Ces suites portaient des noms vernaculaires, mais ce n'est que récemment qu'on leur a attribué des noms de *muqam*.

Structures modales. L'échelle générale du *Muqam* ouïgour ne comporte que des intervalles de tons et demi-tons et leurs combinaisons (avec des nuances de micro-

intervalles). La mélodie ouïgoure se distingue d'emblée par l'ampleur de sa tessiture et les sauts de la ligne mélodique et par le goût de la modulation.

Le *On ikki muqam* est fondamentalement heptatonique : sur une échelle diatonique s'organisent les modes d'Ut de Ré, de Si ou Mi, de Sol et de La, auxquels s'ajoutent des modes chromatiques. Mais l'originalité de la musique ouïgoure est l'intégration -souvent au sein d'une même mélodie- de modes pentatoniques ou hexatoniques ; de même, un trait courant des mélodies ouïgoures classiques et populaires est la modulation Do Mi Fa Sol Lab. Ces passages continuels du système heptatonique au système pentatonique, combinés à des modulations et des transpositions à l'intérieur de chaque système modal, confèrent au *Muqam* ouïgour une fluidité modale unique en Orient. Même dans les pièces très homogènes du point de vue modal, cette tendance à la modulation apparaît dans l'ornementation. Les musicologues distinguent dans le *On ikki muqam* 6 modes principaux, mais la palette modale ouïgoure nest pas limitée aux modes dominants explicitement nommés dans le *On ikki Muqam* ou le Muqam Dolan et de Qumul. Les grands modes du *On ikki Muqam* sont les suivants.

Tcharigah repose sur une gamme correspondant au "mode de Si" : Ré Do Si La Sol FA Mi Ré Do Si.
Nava est une autre forme de mode de Si : (Si) Sol Fa Mi Ré Do Si.
Özhal est un *muqam* relativement homogène qui peut être considéré comme un "mode de La"
Rak, comparable à un "mode de Ré" mais avec un structure pentatonique sous-jacente et deux modulations dans lesquelles la tonique devient Si puis Fa#.
Oshaq combine trois aspects : à partir d'une gamme diatonique majeure : Ré Mi Fa# SOL La Si Do, on insiste sur le Fa#, tantôt le Si. Plusieurs *muqam* et de nombreuses mélodies combinent ces deux aspects modaux.
Tchäbbiyat, sur la gamme Do Si(b) La Sol Fa Mi Ré DO (Si) présente une nette inclination pentatonique Do La Sol Mi Ré DO. On y retrouve des modulations centrées sur la sensible (Si) puis la tierce (Mi).
Mushaviräk : la trame d'ensemble du *muqam* est Sol Fa Mi Ré Do Si(b) LA SOL Fa (#) Ré.

Muqam Dolan
Zil Bayawan : Do Si La Sol Mi Ré Do
Dogamät : Do Si La Sol Fa# Mib RE Do Sib La Sol.
Mushaviräk : Do Si La Sol Mi Do RE
Özhal : Do Ré Mi Sol La SI

Les rythmes.

Le *Muqam* ouïgour se rattache aux traditions centre-asiatique par ses cycles rythmiques courts de 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 13 temps. Il s'en distingue par l'utilisation fréquente de pulsations inégales de 2 et 3 temps donnant plusieurs variétés de rythmes *aksak* : 3+2, 3+2+2, 3+3+2, 3+2+2+2. La subdivision des parties ternaires en duolets, qui donne une impression de ralentissement à chaque retour du cycle, est une des particularités uniques de la rythmique ouïgoure. Les formules de base, jouées par le *dap,* sont au nombre de 20

environ pour le *On ikki Muqam* et le *muqam* Dolan. Dans certaines mélodies, la régularité du cycle est brisée par des temps supplémentaires.

Les instruments

Le **dutar** (*duttar*) est un luth à long manche monté de deux cordes en soie frappées avec les doigts.

Le **tanbur** est un très grand luth à long manche monté de cinq cordes métalliques (dont deux doubles) ; la mélodie se joue seulement sur la double corde aiguë, pincée avec l'index muni d'un onglet.

Le **satar** est une variété de *tanbur* à archet. Il comporte dix ou douze cordes sympathiques accordées selon les modes et une unique corde mélodique. Ces trois luths se trouvent sous une forme voisine en Ouzbékistan et Tadjikistan. Le *satar* était l'instrument de prédilection des maîtres du *Muqam* de Kashgar, tandis que le *dutâr* accompagne les chansons, aussi bien que dans le *Muqam*, en particulier dans l'école de Khotan. Les suites de chansons d'Ili (*Ili nakhshesi*) sont traditionnellement accompagnées au *dotâr* et au *tanbur*, sans percussions ni autres instruments. En dehors de ces instruments de base, la plupart des ensembles comprennent les suivants :

Le **dap** est un tambour sur cadre de 25 cm de diamètre environ, monté d'une peau d'âne et frappé avec les doigts des deux mains.

Le **rawap** (ou *rabap*) de Kashgar est un luth dont la table de résonance est en parchemin. Il comporte une corde mélodique et 4 à 6 cordes de bourdon ou résonance, frappées par un plectre. Cet instrument a été adopté et modifié par les Ouzbeks dans les années 1930.

Le **ghijäk** est une vièle à pique au corps sphérique et à la table en bois dont la facture a été modifiée au 20ème s. La petite viole de gambe, *khoshtar* , récemment réinventée, ne se rencontre que dans les ensembles officiels.

Le **tchang** est un cymbalum à 14 quadruples cordes frappées par des mailloches. La flûte traversière *nay* et le petit hautbois à anche large, *balaman* sont aussi joués dans les ensembles officiels.

Le hautbois *surnay* et les doubles timbales *naghra* sont joués en plein air par les ensembles de *nakhshiwän,* lors des fêtes religieuses, parfois renforcés par de longues trompes *karnay* pour accompagner les danses des hommes (*sama*). Le *sapay* est un sistre à anneaux utilisé par les derviches et les mendiants et les *tash* sont deux galets que l'on entrechoque comme des castagnettes..

L'ensemble des Dolan comporte trois instruments spécifiques : Le **qalun**, une grande cithare en trapèze-rectangle comportant généralement seize doubles cordes en métal couvrant plus de deux octaves sur une gamme diatonique. On pince les cordes de la main droite avec un plectre tandis qu'avec la main gauche on exécute des vibratos et des glissandos sur certaines notes à l'aide d'une clef métallique.

Le **ghijäk** dolan est une autre vièle à pique à une corde mélodique (parfois deux) en crin de cheval dont le son est renforcé par 7 à 8 cordes sympathiques Sa caisse est constituée d'une calebasse recouverte d'un parchemin comme table d'harmonie. Une forme voisine est jouée à Qumul.

Le **rawap** dolan, est un luth à long manche, sans frette, à la table d'harmonie en parchemin, pincé avec un plectre. En plus de ses 5 cordes simples, il possède 12 doubles cordes sympathiques, la plupart doubles.

De grands efforts ont été fait pour arranger la performance des *muqâm* en grands spectacles avec mime, danse, unité dramatique mobilisant des troupes de quarante musiciens, danseurs et choristes. La troupe de chant et danse d'Urumqi compte 300 personnes, et celle de Kashgar, 160. La musique ouïgoure, comme toutes les musiques des minorités de Chine a été soumise à un processus complexe de collecte, transformation et rediffusion conformément à des directives du gouvernement. Des de fonctionnaires, sont chargés de collecter le répertoire populaire, non afin de le préserver, mais pour le transformer selon les critères politiques et esthétiques des Chinois han. Les chansons réécrites reçoivent en retour des éléments d'harmonisation et d'orchestration grâce auxquels la musique des Ouïgours est censée participer pleinement à l'harmonie des nations dans une Chine unifiée.

Jean During

V. TURKMENES

Les Turkmènes sont une grande ethnie türk d'environ 4 millions au Turkménistan, 1 million en Iran et 1 million en Afghanistan. Des minorités turkmènes se trouvent aussi en Iraq et Turquie, mais sans lien culturels avec ceux de l'est. L'actuel Turkménistan était peuplé d'Iraniens qui ont été absorbés par les vagues turques déferlant entre le 10ème et le 13ème s. parmi lesquels les tribus Oghuz, qui peuplèrent aussi la Turquie, constituèrent le noyau du peuple turkmène. Cette position charnière entre le monde türk oriental et le Moyen-Orient se reflète dans certains traits culturels comme la langue et la musique. Cependant, malgré la politique culturelle soviétique (qui entra en vigueur avec la création de la République du Turkménistan en 1924), la musique turkmène ne s'est pas ouverte aux influences extérieures et a traversé les bouleversements de l'ère communiste sans préjudices, conservant des traits anciens et une originalité remarquables.

1. LE FOND FOLKLORIQUE

Comme les autres cultures d'origine nomade, celle des Turkmènes distingue deux grands types de musique : les chansons populaires et les répertoires des bardes professionnels *bakhshy* sur des mètres et des structures strophiques complexes par lesquels cet art se rapproche quelque peu de la musique professionnelle des Ouzbek, Tadjik et Azeris, et se différencie de celle des Kirghiz et Kazakhs. Les chansons populaires sont chantées par des amateurs appelés *ianamchy*, qui sont accompagnés par une flûte droite (*tüiduk*). Ils ne s'accompagnent pas au *dotar* et n'ont pas le titre de *bakhshy.*

En dehors d'un vaste répertoire de chants de travail, il y a de nombreuses chansons de jeunes filles *lële* , des berceuses *lële xüvdi* et des chants de noce *yar yar*. Lorsque la fiancée est sur le point de quitter sa maison, les jeunes filles chantent une mélodie triste appelée *hodi.* De nos jours, au Turkménistan, les traditions liées aux fêtes (*toi*) de mariage sont en récession, et à part les chants de noce *yâr yâr* ce sont des groupes de variété qui animent la

fête. Exceptionnellement, un barde *bakhshy* chante deux ou trois airs pour les personnes âgées. Du côté iranien, où la tradition musicale est la même, par contre les bardes se produisent toujours dans les noces. Les femmes y ont conservé des chants religieux propres à elles pour certaines dates du Ramadan, et les hommes célèbrent toujours l'anniversaire du Prophète de l'Islam avec des chants de *movlud*. La pratique des litanies soufie (*zikr*) est toujours attestée, et la danse soufie est passé dans une danse circulaire folklorisée hors de son contexte rituel, mais conservant la technique de souffle et le rythme de la scansion des formules soufies. Jusqu'au début du siècle, les femmes pratiquaient également ces danses. Comme chez les autres nomades türks, les danses sont rares, sauf, pour les femmes, dans le contexte des fêtes. Les chants pour demander la pluie appartiennent à des cultes antérieurs à l'islamisation, comme on en trouve chez les Qongrat d'Ouzbékistan. Les femmes ou enfants se promènent avec une statue en chantant une air particulier et demandent des offrandes qui seront consacrées à Buqut Bâbâ l'esprit intercesseur .

INSTRUMENTS

Les instruments populaires sont la grande flûte droite en roseau sans embouchure *qarqy tüidük* qui, comme son équivalent tatar ou kazakh (*sibizghi*) ou persan (*ney*), est tenu verticalement et coincé entre les incisives, le souffle étant dirigé par la langue. Il doit comporter sept sections (d'où son nom *yedi bogum*) avoir au moins 40 cm de long et être percé de 6 trous dont un pour le pouce. Il est joué en duo à l'unisson ou en solo pour accompagner le chant, sur une étendue d'une octave environ. Les bergers jouent un répertoire de pièces dont l'argument est lié aux activités pastorales.

Le *dili-tüidük* est une clarinette à 3 ou 4 trous de 20 cm environ, et la guimbarde en métal *qopiz* (ou *zamburak*) est l'instrument des femmes et des enfants. L'ancienne variété en bois a pratiquement disparu.

Les anciens bardes *ozan* s'accompagnaient au *qopyz* , terme qui désigne aussi bien un luth (cf. le *komuz* kirghiz) qu'une vièle monoxyle *qobyz* des chamanes kazakhs ou les bardes qaraqalpak. Cet instrument fut remplacé par le luth à deux cordes *dotar,* fait d'une caisse en mûrier mâle, d'une table en mûrier femelle et d'un manche long en bois abricot. Son invention est attribuée à Qambar, l'écuyer du premier imâm Ali, selon un mythe dont il existe des variantes ouïgour, kirghiz et indienne. On fait cuire la caisse au four (*tandur*) durant sa fabrication, d'où son autre nom *tanuri* ou *tamdure* (terme qui évoque aussi celui *tanbur*). Il est monté de 13 frettes métalliques en forme d'anneau, donnant une octave chromatique plus un ton. Chaque frette est désignée par un nom propre ou un qualificatif. On pince les cordes avec plusieurs doigts de la main droite, selon des formules rythmico-gestuelles codifiées appelées *chörtmä* ou *gyrau,* lit. "noeud". Ses deux cordes accordées en quarte étaient en soie dans le passé et, sauf de rares exceptions, sont en acier de nos jours et ce depuis plusieurs décennies. Leur accord varie entre le Ré et le La pour la corde aiguë en fonction du registre du chanteur.

Le *gijäk* est une vièle à pique au corps sphérique autrefois fait d'une gourde, de nos jours tournée dans un tronc de mûrier et recouverte d'une peau de gazelle. Ses trois cordes sont accordées de haut en bas Ré, Sol (à l'unission avec la première corde du *dotar*) Do. Il a été emprunté aux Ouzbeks par les Turkmènes de l'école de Khiva il y a deux siècles et par la suite s'est répandu partout, sauf dans l'école de Marv. Dans son jeu, on utilise couramment

des quartes parallèles, et dans le *dotar*, des éléments contrapunctiques à base de quartes, quintes et octaves. Le jeu instrumental est vif et orné, et l'unisson entre le *dotar* et le *gijäk* est assez stricte.

Les techniques vocales sont très variées : —*sekdermek* : appogiatures (*forschlag*) et hoquet ; —*alkym soz* : voix rauque riche en harmonique ; —*damak kakamak* : un tremblement utilisée dans les berceuses, obtenu en frappant régulièrement la gorge avec les doigts tout en chantant. (cf. aussi *infra*).

2. LES *BAKHSHY*

Le terme de *bakhshy* n'a pas le sens spécifique de chamane que l'on trouve dans d'autres cultures centre asiatiques, mais on peut considérer que le *bakhshy* turkmène est l'héritier du chamane, en tant que gardien de la mémoire du peuple et des valeurs spirituelles, et du fait de son accès à des états d'inspiration et d'émotion intense. Il a conservé de son ancien statut un certain prestige. Le titre *bakhshy khalipe,* désignant le maître qui a des élèves, connote l'autorité des sheykhs soufis (*khalife*) qui ont succédé aux anciens chamanes. On rapporte des cas de *bakhshy* ayant fait tomber la pluie. Le *bakhshy* ou un joueur de *dotar* ou de flûte *qarqy tüiduk* sont invités à chanter pour les malades. Pour la rougeole (*qyzylaq*), on joue certaines pièces de *dotar*, et pour la varicelle (*karamik*) la flûte droite. Certains airs de *dotar*, conservés par les Turkmènes d'Iran accompagnaient des rites d'exorcisme.

Le *bakhshy* est avant tout un chanteur professionnel qui a appris son art auprès d'un maître, ou du moins qui a été cooptés par les maîtres. Traditionnellement, cette activité est réservée aux hommes, pour des raisons technique (étendue, registre de la voix, endurance) et culturelles (il n'est pas possible qu'une femme chante l'amour). Cependant, de nos jours il existe des chanteuses professionnelles s'accompagnant au *dotar*.

Dans le passé, les *bakhshy* qui ne jouaient pas d'instruments étaient appelés *yanemachi*. Ils chantaient accompagnés par un *dotar* par la flûte *qarqy tüidik*. De nos jours encore, les *tüiduk bakhshy* chantent en alternance avec la flûte. De nos jours, le *bakhshy* s'accompagne toujours lui-même au luth *dotar* souvent soutenu par la vièle *gichäk* et parfois un second *dotar*. Par rapport au *dotar*, le *gichäk* est accessoire, et les *bakhshy* ne s'accompagnent jamais sur cet instrument ; cependant dans la tradition de Tashauz, il joue un rôle important pour stimuler le chant. Les joueurs de *dotar* qui ne sont pas chanteurs jouent en solo ou à l'unisson avec un barde. Sur ces deux instruments on joue aussi des adaptations très sophistiquées de pièces vocales, en plus de certaines pièces instrumentales développées et complexes. Les pièces instrumentales, appelées *muqam* sont au nombre de cinq : Gongurbash muqamy, Göktepe muqamy, Airalyk muqamy, Muqamlarbashy, Shadilli, un cycle de sept pièces intitulé Qyrqlar (les Quarante), et un cycle de pièces intitulé Saltyklar. Certains *muqam* sont joués aussi bien au *tuiduk* qu'au *dotar*, comme Gongurbash, Airalyk, Erkek (ou Erkech), Lotular, Gelin, Khuvdi, Toi muqam (originalement pour *tuiduk*).

3. ECOLES REGIONALES

On distingue deux catégories de *bakhshy* : les *destanchi* qui chantent des épopées (*destan*), version relativement nouvelles des anciens récits narratifs turkmènes (*oghuz nâma*), et les *tirmechi* qui chantent des poèmes (*tirme*) sur les thèmes de l'amour, la morale,

la religion, la guerre et la chasse. Dans le *destan,* on alterne prose parlée et poésie chantée (appelée *aidim,* chant). Chaque *destan* comporte 20 ou 30 chansons et peut être abrégée selon les circonstances, mais la part d'improvisation verbale est plus limitée que dans d'autres traditions analogues.

La tradition des épopées est localisée au nord, dans la région de Tashauz où tous les *bakhshy* sont des *destanchi*. On trouve aussi les épopées au sud-est de Marv dans le district de Iolatan, mais dans un autre style. A Tashauz, on chante principalement l'histoire du héros Görogly aux côtés duquel se sont ralliées les tribus turkmènes. Le *bakhshy*, qui s'accompagne au *dotar,* doit être également assisté par une viole *gijäk*. A Yolatan, on utilise pas le *gijäk,* mais parfois un second *dotar*. Un *destanchi* connaît au moins une épopée complète (et parfois jusqu'à cinq ou six) et un *tirmechi* entre cent et cinq cent poèmes.

Les Turkmènes d'Iran distinguent quatre grands styles (*yol, sabk*) correspondant à des ethnies et des régions : 1) Gorgân ioly (de Gorgân), avec des mélodies simples dans un registre grave. 2) Dâmânâ ou Arqach ioly (des Turkmènes du Khorâsân), identique mais dans un registre plus aigu. 3) Khiva ioly (de Khiva) avec techniques vocales caractéristiques. 4) Mari ioly (de Marv, appelé aussi saryq ioly) dans le registre aigu et sans *gijäk*. Avec le temps, les différences de style sont moins nettes et de plus chaque *bakhshy* peut avoir sa manière personnelle et peut mélanger les styles. D'autre classifications distinguent 7 styles : 1) Iomut de l'ouest et Göklen (province de Krasnovodsk). 2) Damana (Kyzylarvat). 3) Akhal Teke (Ashkhabad, Gökdepe). 4) Salyr et Saryk (province de Marv). 5) Ersary (Charju). 6) Chavdur et Kardashly (Tashauz dans le Nord). 7) Iomut du Nord. Ces nuances peuvent se ramener à deux styles : celui du nord et celui du sud. Celle du nord privilégie les longs chants narratifs (*destan*) exécutés avec beaucoup d'effets théâtraux et dans un rythme rapide. Au sud on chante plutôt des extraits poétiques (*tirme*)*,* des récits narratifs, ainsi que des poèmes de facture classique (*ghazal*) de Makhtum Qoli (m.1782-3), Kemine (m. 1840) ou Mollânepes (m. 1862). Leur interprétation est généralement plus méditative et calme que dans le style du nord. A Stavropol (Nord Caucase en Russie) où vit une minorité de 15.000 Turkmènes, les bardes, dont le style est différent des *bakhshy* du Turkménistan, utilisent la voix de gorge et jouent un *dotar* proche du *dombra*, monté cordes en boyau et donnant une gamme diatonique.

Les histoires *destan* mettent en scène des amoureux célèbres du monde türk Shahsenem et Gharib, Asli et Käräm, Zohre va Tâher, Khürlükga et Khemra, des héros historiques (Görogly) et des saints (Ibrahim Adham, Hâtam Tâ'i, Muhamet Hanifa). Ces récits populaires sont devenus de grandes oeuvres poétiques qui ont été par la suite adaptées au chant. Les anciens *bakhshy* étaient souvent aussi poètes et le développement de leur art va de pair avec celui de la poésie.

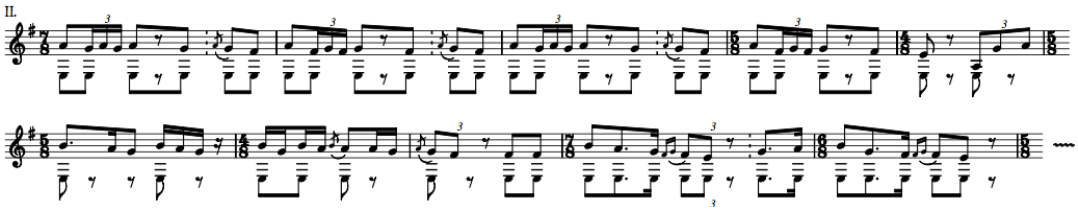
STYLE ET FORMES

Les mélodies populaires sont généralement descendantes sur ambitus de quarte ou de quinte, sur les tétracordes do si la SOL , do sib la SOL ou do sib lab SOL. Les poésies sont structurées de manière typiquement türks en strophes de 4 vers avec différents agencements de rimes (dont aaba est le plus fréquent) et des mètres syllabiques (*barmaki*) dont le plus courant est de 4+3 syllabes, la dernière syllabe étant allongée, donnant 8 temps ; on trouve aussi des vers de 11 et de 6 syllabes.

La poésie des *bakhshy* est de deux sortes, courantes dans le monde musulman : 1) populaire, sur des mètres syllabiques. 2) Classique à la métrique quantitative (*aruzi*) avec des mètres dont les plus courants sont le hazaj (sur le pied u — — —) et le ramal (sur le pied — u — —). Les formes poétiques classiques sont le *ghazal*, avec avec des vers allant jusqu'à 15 syllabes, et une structure aa ba ca da., le *murabba* (aaaA bbbA cccA, ou baba cccA dddA) et *mukhammas* (aaaaA, etc.).

Ces mètres s'adaptent à divers rythmes, le plus souvent 6/8, mais aussi 2/4, 5/8, 7/8, 9/8). Le style des *bakhshy* turkmène fait grand usage des hémioles et triolets et partagent avec les Kazakhs le goût des tempo rapides et des changements de mesure, qui lui donnent une dynamique rythmique très particulière. Les structures mélodiques sont complexe et étoffées par des éléments contrapunctiques.

exemple musical tiré de : Beliaev 1975, p.163



L'art vocal des *bakhshy* se caractérise par un ambitus étendu, de longues vocalises avec des points d'orgue sur des notes aiguës, des sons de gorge riches en harmoniques et surtout, trois techniques vocales spécifiques sur des syllabes sans significations, placées entre les strophes : — le *juk-juk* (ou *jukgul damak*, en staccato avec des coups de glotte sur le syllabes *i* ou *u* ; —le *joglotmak* sur les syllabes *jiu* — le *hülemek* sur la syllabe *hü* dans le registre grave — et le *hümlemek* dans le registre grave, rauque, la bouche fermée. Ces techniques qui expriment une tension émotionnelle sont utilisées de manière variée et dans différents dosages selon les écoles. Elles appartiennent probablement à l'antique registre expressif des chamanes.

DEROULEMENT DE LA PERFORMANCE

Les *bakhshy* se produisent dans les fêtes familiales et sociales (*toi,* à l'occasion d'une naissance, circoncision), ainsi que dans des soirées conviviales (*saz söhbet*) où l'on invite parfois plusieurs d'entre eux. Une séance commence à la fin du jour et peut durer jusqu'à l'aube. Le *bakhshy* commence à jouer le *dotar* accordé dans un diapason grave et pour se préparer, chante 2 ou 3 airs lents et calmes dans ce registre. Ensuite le registre monte et les chansons sont plus compliquées.

Au sein du répertoire on distingue les chants évoluant dans le registre grave (*bashlamak*), moyen (*orta aidymlar*) aigu (*chekemli aidymlar*), tripartition que l'on retrouve dans l'accordage du *dotar* et d'une manière générale, chez les Kazakhs et Kirghizs. Il est possible d'accorder l'instrument plus ou moins grave ou aigu, mais on ne transpose pas les chants d'un registre à l'autre. Les chants dans le registre grave comportent peu d'effets vocaux et leur technique d'émission du son est différenciée de celle des chants aigus. Sur cette base tripartite, certaines écoles établissent une typologie des chants en fonction de la

hauteur de la note fondamentale sur la frette (*perde*) du *dotar* : *muqamlar bashy, muhannes, bäsh perde, achyk perde, Shirvan perde,* registre suraigu particulièrement prisé.

La performance se déroule en 3 phases correspondant à la classification des registres : —une introduction dans laquelle on chante des poèmes moraux ou sapientiaux et où la signification du texte prime sur l'expressivité ; —une phase d'expression émotionnelle et personnelle dans un registre plus élevé et avec des techniques vocales plus difficiles. Le *bakhshy* laisse libre court à ses sentiments et son inspiration, phase qu'on appelle "trouver la voie" (*iol*). Dans la dernière phase, le texte devient accessoire, et la voix est si fatiguée et aiguë, qu'on ne comprend plus les paroles ; la tension émotionnelle et expressive atteint alors on sommet. Durant tout le déroulement de la performance les participants manifestent leur réceptivité en encourageant le *bakhshy*, en le félicitant et en lui offrant de l'argent. Les différentes phases de la performance sont : *Bashlamak*, "commencement" ; *yappildak* = fin de la 1ère partie d'une pièce, souvent en ralentissant et dans le grave ; *shirvan* = culmination, *chikmak* = la musique se calme.

LE SYSTEME MODAL ET LES *MUQAM*

Le système modal turkmène n'est pas rigoureusement codifié et le terme de *muqam* (probablement emprunté récemment aux traditions voisines) désigne couramment les mélodies ou types mélodiques sur lesquels on chante un poème et dont le nombre dépasse trois cent. Les maîtres jugent impropre cette utilisation du terme et le réservent à un petit nombre de pièces instrumentales relativement brèves desquelles les autres mélodies sont supposées découler. Leur concept de *muqam* n'est pas très clair et ne correspond pas à la notion moyen-orientale de "mode" ni non plus à celle de "suite" qui prévaut en Asie centrale, aussi les inventaires des *muqam* varient beaucoup selon les informateurs.

Dans le passé certaines écoles comptaient 62 *nâma* et 32 *muqam*. (62 étant un nombre symbolique chez les Turkmènes). Le terme *nâma,* qui n'est employé que par les Turkmènes du nord et les Qaraqalpaks, a le sens de mélodie vocale. Les autres concepts originalement turkmènes sont ceux de "voie", *iol*, qui suggère un parcours mélodique, et celui de *perde* ("frette", un ancien terme théorique persan) équivalent à gamme ou échelle. Il semble que l'on distingue 5 catégories modales correspondant à la position de la note fondamentale, soit Sol La Si Do Ré (Sol étant la corde aiguë à vide). On distinguait les échelles fondamentales Shirvân perde (Ré Do Si Sib La Lab **Sol)** et Lal perde (appelé aussi Zarin perde) : Ré Do Sib La Lab **Sol** Fa# Mi Mib Ré Réb Do

Les Turkmènes d'Iran, qui ont un répertoire identique, ont une autre classification dans laquelle apparaît deux noms de *muqam* : Bash perde, Navâ'i, Gökleng, Qiamat perde, Shirvân *perde*. Les Turkmènes d'Iran ont emprunté le concept persan de *dastgâh* (système modal) pour dégager quatre modes fondamentaux : Navâ'i, Qyrqlar, Tashnid (ou Tajnis) et Mukhammas (appelé Muhammad à Tashauz).

--- *navai* : la sol fa mi ré do SI LA sol
--- *mukhammas* : Sol Fa Mib ré do Sib lab Sol
---*qyrqlar* : RE DO sib la(b) Sol
---*tashnid* (ou tajnis) sur la gamme Mib Reb DO Si(b) La SOL

D'autres sources de la même école donnent des échelles différentes : Qyrqlar est caractérisé par une seconde augmenté rare chez les Türks (*si lab SOL*), Tashnid commence avec Mukhammas (qui est aussi évoqué dans le développement) et s'étend sur la gamme *la sol FA Mib Reb Do Sib La*, et Mukhammas commence autour de Sib-Do puis monte sur Ré et Mi, soit la gamme *sol fa Mi RE DO SIb la sol.* On compte par ailleurs un autre *muqam* important, Gongurbash, qui commence sur le *Do* et finit sur *Lab* et *Sib* et utilise toutes les frettes du *dotar*. Après avoir présenté le premier tétracorde, on monte deux fois pour atteindre la le Fa#, puis le La pour terminer sur le *Sib*. D'autres recensements ajoutent Gökdepe (considéré comme important), Airalyk, Berkeli Chokaili, Neler gurundi, Injitma, Ibraim Shadili, etc.

Bien que les maîtres ne soient pas unanimes sur les *muqam* de base, de l'ensemble des pratiques se dégagent cinq *muqam* essentiels : Gongurbash, Göktepe Airalyk, Erkekelik et Muqamlarbashy. Ces divergences tiennent probablement à la diversité des écoles et à l'imprécision de la définition du terme *muqam*. Certains *muqam* comme Göktepe ne se réduisent pas à une gamme, mais ont aussi le sens d'organisation modale comportant des phases de développement, avec trois mélodies et selon trois registres (grave, moyen et aigu).

Jean During (avec une contribution de *Razia Sultanova*)

BIBLIOGRAPHIE

GENERALITES

BELIAEV, V. M., The Longitudinal Open Flutes of Central Asia, *Musical Quarterly,* XIX (:84-89), 1935

TOLSTOV, S.P., *Po sledam drevnehorezmiyskoy sivilizatsii,* Moscow-Leningrad, 1948

HUTH, A., East Turkestan, *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* London, 1954

EMSHEIMER, E., Singing contests in Central Asia, *Journal of the International Folk Music Council,* VIII, 26, 1956

VERTKOV, V, et al., Atlas muzykalnykh instrumentov narodov SSR., Moscow, 1963

SPECTOR, J., Musical tradition and innovation, in E. Allworth ed. *Central Asia. A century of Russian rule,* New-York, 1967 (:434-484).

ERZAKOVICH, B., Vrachevatelnaya pesnya bakhsy, in DERNOVA, V., (ed) *Narodnaia muzika v Kazakhstane,* Alma-Ata, 1967 (:99, 108)

SLOBIN, M., Zentralasien, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* vol. XIV. Kassel, Bärenreiter, 1967

KRADER, B., Victor Mikhailovich Beliaev, *Ethnomusicology*, XII (3), 1968, (:86-100)

BARTOLD, V., *Rabota po istoryi i filologii turkskikh i mongolskikh narodov,* Moscow, 1968

CHADWICK, N., & ZHIRMUNSKY, V., *Oral Epics of Central Asia.,* Cambridge University Press, 1969.

BELIAEV, V. M., *O muzikalnom folklore i drevnei pismennosti,* Moscow, Sovetskii kompozitor, 1971
KONRAD, N. I., *Zapad i Vostok,* Moscow, 1972
ZHIRMUNSKI, V. M., *Tyurkskiy geroicheskiy epos,* Leningrad, 1974
BELIAEV, V. M., *Central Asian Music, Essays in the History of the Peoples of the U.S.S.R,* edited & annotated by M. Slobin, Middletown, 1975.
ZAKRJEVSKAYA, S.A., *Garmoniya v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana, Tadjikistana, Turkmenyi,* Tashkent, 1979
VYZGO, T.S., *Muzikalnye instrumenty Sredney Azyi. Istoricheskie ocherki,* Moscow, 1980
GALITSKAYA, S.P., *Teoreticheskiye problemy monodii,* Tashkent, 1981
AZIMOVA, A.N., *Voprosy sintaxisa vosochnoy metodyi,* Tashkent, 1989.
PLAKHOV I.N., *Khudojestvennyy kanon v sisteme professionalnoy voctstochnoy monodyi* (*na materiale instrumentalnoy muziki narodov Sredney Azyi*), Tashkent, 1988
During, J. , Musique, nation & territoire en Asie Intérieure, *Yearbook of the I.C.T.M.* 1993 (29-42)
SOLOMONOVA, T.E., *Istorii muziki Azia v Kazakhstan,* Moscow, 1995

KAZAKHSTAN

ZATAEVICH, A.V., *500 kazakhikh pesen i kiu'iev,* Almaty, 1931
ZATAEVICH, A.V., *1000 pesen kazakhskogo naroda, .* 2nd ed .by V. Dernova, Moscow, 1963
ISMAILOV, E, *Akyny* (les bardes), Almaty 1956
ASAFYEV, B.V., *O kazakhskoy narodnoy muzike, Asafyev B.V. Izbr. trudy*, 5 vol. t.5, 1957
AGAEVA, E.I, PATSEVICH T.I., *Iz istoryi osedlyh pokoleniy i gorodov Yujnogo Kazakhstana,* Alma-Ata, 1958
JUBANOV, A. K., *Struny stoletiy*, Alma-Ata, 1958
WINNER , T, *The Oral Art and Literature of the Kazakhs of Russian Central Asia,* Durham,1958
ERZAKOVICH B., *Pesennaia kult'ura kazakhskogo naroda,* Alma-Ata, , 1966
DERNOVA, V., (ed) *Narodnaia muzika v Kazakhstane,* Alma-Ata, 1967
ARAVIN, P.V., *Zhanry Kazakhskoy instrumentalnoy muziki,* Alma-Ata, 1970.
AKISHEV, K.A., BAYPAKOV K.M., ERZAKOVICH L.B., *Drevniy Otrar,* Alma-Ata, 1972
PUGACHENKOVA, G.A. & REMPEL L.I. *Ocherki iskusstva Srednei Azyi,* Moscow, 1982
KOROGLY, H.G., *Vzaimosvyazi eposa narodov Sredney Azyi, Irana i Azerbaydjana,* Moscow, 1983
ARAVIN, P.V., *Dauletkerey i kazakhskaya muzika XIX veka,* Moscow, 1984
JUBANOV, A.K., *Instrumentalnaya muzika kazakhskogo naroda. Statyi, ocherki.* Alma-Ata, 1985
BAYPAKOV, K.M., *Srednevekovaya gorodskaya kult'ura Yujnogo Kazakhstana i Semirechya,* Alma-Ata, 1986
MUKHAMBETOVA, A., Kiu and makom, in J. Elsner éd. *Maqâm, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*, Berlin 1989 (:217-237).
MUKHAMBETOVA, A., Philosophical problems of being in the art of the kazakh küyshi, *Yearbook for Traditional Music,* 1990, (:36-41)
RAYIMBERGENOV, A., AMANOVA, S., *Küi qainary* (*Les küi*), Almaty, 1990
MUKHAMBETOVA, A., *Kazakhskii kiui kak tsinkret chiestskii zhanr,* Almaty, 1991

REICHL, K., *Turkic Oral Epic Poetry : Traditions, Forms, Poetic Structure,* New York, 1992
MUKHAMBETOVA, A., Traditional musical culture of the Kazakhs, *The World of Music,* 37/3, 1995 (:66-83).

KYRGYZSTAN

ESHMAMBEOV, K., *Kyrghyzstandin eldik akyndari*, (les bardes kirhizes), Frunze, 1946
ZATAEVICH, A.V., *250 kirgizskikh p'es i napevov,* Moscow, 1934
VINOGRADOV, V.S., *Muzika sovetskoi kirgizii,* Moscow, 1939
VINOGRADOV, V.S., *Toktogul Satylganov i kirgizskie akyny,* Moscow, 1952
VINOGRADOV, V.S., *Kirgizskaya narodnaya muzika,* Frunze 1958
GOLOS, G., Kirgiz instruments and instrumental music, *Ethnomusicology*, 5/1, 1960 (:42-48)
VINOGRADOV V., *Muzikalnoe nasledie Tokhtogula*. moskow, 1961
ZATAEVICH, A., *1000 pesen kirgizskogo* (*kazakhskogo*) *naroda,* 2e éd., Moscow,1963
SLOBIN, M., *Kirghiz Instrumental music,* New-York, 1969
VINOGRADOV, V.S., *Kirgizskaya narodnye muzikanty i pevtsy,* Frunze 1972.
ALAGUSHEV, B., *Kirgysdyn eldik muzykalyk aspaplary* (les instruments kirghiz), Frunze, 1974
VINOGRADOV V., Epos "Manas", Ego Stih I Napev - Sb. St. *Musika Narodov Asii I Afriki" Byp . 3*. Moskow, 1980, (:158-212)
KRULOVA L., *KALYI MOLDOBASANOV : OCHERK JIZNI I TVORCHESTVA.* FRUNZE, 1982.
YANKOVSKY, V., *Muzikalnaya kult'ura Sovetskoy Kirgizyi, 1917-1967,* Frunze, 1982
ALAGUSHOV, B., *Struny stoletiy,* Frunze, 1983
AZIMOVA, A.N., *Aktualnye problemy izucheniya muzikalnikh kult'ur stran Azyi i Afriki,* Tashkent, 1983
GAFUROV, B. G., Kushanskaya epokha i mirovaya tsivilizatsiya, in *Centralnaya Aziya v Kushanskuyu epokhu.* Moscow, 1984
KYDYRBAEVA, R., Skazitelskoe iskusstvo manaschi, Frunze, 1984
ALAGUSHOV, B., *Vekami zvuchashie kyuy*, Frunze, 1985
SUBANALIEV, S., *Kirgizskye muzikalnye instrumenty,* Frunze, 1986
Manas. Kyrgyzskiy geroicheskiy epos, 2 vol., Moscow, 1984, 1988 (ouvrage collectif)
SUBANALIEV S., Genesis Termina "Kyiak". K Probleme Kompleksnogo Izuchenia Kirgizskogo Instrumentalnogo Folklopa. In *Narodnaya Musika : Istoria I Tipologiya,* Leningrad, 1989, (:81- 88)
ABRAMZON, S., Kirgizy i ikh etnogeneticheskye i istoriko-kul'turnye svyazi, Frunze, 1990
DUSHALIEV, K., *Pesennaja kult'ura kirgizskogo naroda,* Bishkek, 1993

OUZBÉKISTAN & TADJIKISTAN

FITRAT, A., *Ozbek klassik musikasi va uning tarixi* [Uzbek Classical Music and its History] Samarkand/Tashkent, 1927
MIRONOV, N.N., *Obzor muzikalnyh kult'ur uzbekov i drugikh narodov Vostoka,* Samarkand, 1931
BELIAEV V. M., *Muzikal`nye instrumenty uzbekistana,* Moscow, 1933
Uzbekskiye narodnye pesni (uzb.) 2 vol., E. Romanovskaya ed.. (vol.1, 2), I. Akbarov édit. (vol. 2), Tashkent, 1939.
KAROMATOV, F., *Melodii pamira*, édit. N. Zubkov, A. Lenskiy, Tashkent, Stalinabad, 1941.
SEMENOV, A., Sredneaziatskii traktat po muzike Dervisha Ali (XVII beka), Tashkent, 1946

BELIAEV, V.M., *Muzikal'nïye instrumentï usbekistana*, Moscow, 1933
BELIAEV, V.M. éd. *Shashmaqâm*, Moscow, 1950 - 1967 (5 vol.) vol 1, 1950, vol II, 1954 Vol III, 1957 vol IV, 1959, vol 5, 1967
HOERBORGER, F., Correspondence between Eastern & Western Folk Epics, *Journal of the International Folk Music Council,* vol IV, 1952, (:23).
KAROMATOV, F., *Uzbekskaya narodnaya instrumentalnaya muzika,* édit. K. Alimbaeva, F. Karomatov, Tashkent, 1954
EMSHEIMER, E., Singing Contests in Central Asia, *JIFMC,* VII/1955, (:26-29).
AKBAROV, I. (réd.)*Uzbekskaya narodnaya muzika* (uzb. rus.), 9 vol., notations Y. Radjabi (vol. 1, 5), M. Yusupova (vol. 6 7, 9), A. Halimova (vol. 8. *Karakalpakskaya muzika*), Tashkent, 1956-1962
AKBAROV, I. A., *Khorezmskie makomy,* (*Uzbekskaya narodnaia muzika,* vol. VI)*,* Tashkent, 1958,
AKBAROV, I. A., *Bukharskie makomy,* (*Uzbekskaia narodnaia muzika,* vol. V.) Tashkent, 1959
BELIAEV, V. M., (ed.) *Abdurrakhman Djami, Traktat o muzike*, Tashkent, 1960
AKBAROV, I., Uzbekskaia narodnaia muzika in KARELIOVA, I. N., ed., *Voprosi muzikalnoi kult'ury Uzbekistana,* Tashkent, 1961 (5-33)
VEKSLER, S., S. Uzbekskie maqomy, in KARELIOVA, I. N., ed., *Voprosi muzikalnoi kult'ury Uzbekistana,* Tashkent, 1961 (:73-107)
ALIMBAEVA, K. Narodnye muzikanty Uzbekistana*, in* KARELIOVA, I. N., ed., *Voprosi muzikalnoi kult'ury Uzbekistana,* Tashkent, 1961 (:100-107)
BELIAEV, V. M., *Muzikalnaya folkloristika v Uzbekistane,* Tashkent, 1963.
ALIMBAEVA , K. & AHMEDOV M., *Uzbekistan khalq sozandelary* (*les musiciens ouzbeks*)*,* Tashkent, vol. I, 1959, vol. II, 1974.
RAJABI , I. & AKBAROV, I., *Uzbek khalq muzikasi,* (la musique traditionnelle ouzbek) Tashkent, 1959.
KAROMATOV F., *Uzbekskaya dombrovaya muzika,* Tashkent, 1962
RADJABOV, A.K., K istoryi notnoy pismennosti na Vostoke, *Obshestvennye nauki v Uzbekistane*, 1962, n°10
RAJABOV, I., *Maqâmlar masalesiga dâir,* (*La question des maqâm*) Tashkent, 1963
VEKSLER , S. M., Ocherk istorii uzbekskoi muzikalnoi kult'ury, Tashkent, Uchitel' , 1965
Shashmakom (uzb., rus.) 6 vol. transcription I. Radjabi ; red. F. Karomatov, Tashkent, 1966-1975
ZHIRMUNSKY, V., Epic Songs and Singers in Central Asia, *Oral Epics of Central Asia,* Nora K. Chadwick & V. Zhirmunsky; Cambridge, Cambridge University Press, 1969 (:271-349).
CENTLIVRES, P. & SLOBIN, M., A Muslim Shaman of Afghan Turkestan, *Ethnomusicology,* X/1971 (:160-173).
KAROMATOV, F, *Shashmaqâm,* 6 vol. Tashkent, 1970-76.
KAROMATOV, F., On the Regional Styles of Uzbek Music, *Asian Music,* IV-1/1972 (:48-54).
KAROMATOV, F., *Uzbekskaya instrumentalnaya muzika*, Tashkent, 1972
T. VYZGO et autres, *Istoriia uzbekskoï sovetskoï muzïki,* Tashkent, 1972
AHMEDOV M., *Hoji Abdulaziz Rasulov,* Tashkent, 1974 (en ouzbek)
OLIMBAEVA, K., IULDOSHBOEVA, T., AHMEDOV, M., MIRZAEV, T., *Uzbekistan khalq sozandelari,* (*Les musiciens traditionnels ouzbeks*) Tashkent, 1974.

SNESAREV, G.P. & V. N. VASILOV, eds: *Domusul'manskie verovaniia i obriadi v srednei azii,* Moscow, 1975
KARMYSHEVA, B. Kh., *Ocherkii etnicheskoi istorii iuzhnykh raionov tadjikistana i uzbekistana,* Moscow, 1976
SLOBIN, M., Music in the Culture of Northern Afghanistan, 1976.
AKBAROV, I., *Tukhtasyn Jalilov,* Tashkent, 1978
KAROMATOV, F., *Uzbek Khalqi Muzika Merosi* (*l'heritage musical populaire ouzbek*) Tashkent, 2 vol.1978-1985 en russe et ouzbek
KON, Y. G., *Nekotorye voprosy ladovogo stroeniya uzbekskoy narodnoy pesni i eyo garmonizatsiyi,* Tashkent, 1978
RADJABI Y., *O nashem muzikalnom nasledyi,* Tashkent, 1978
DJABBAROV, A.H., SOLOMONOVA, T.E., *Istoriya uzbekskoy muziki,* Moscow, 1979
LEVIN, T., Music in modern Uzbekistan : the convergence of marxist aesthetics and Central-Asian tradition, *Asian Music* 1979 XII/1 (:149-158).
YANOV YANOVSKAYA, N.S., *Uzbekskaya simfonicheskaya muzika,* Tashkent, 1979
Khorezmskie makomy 3 vol., transcription, M. YUSUPOVA ; red. I. AKBAROV, Tashkent, 1980, 1987
KAROMATOV, F. ET RAJABOV, I, Introduction to the Shashmaqam, *Asian Music* 1981, XIII/1, (:97-118)
SOLOMONOVA, T.E., ed., *Uzbek muzikasi tarixi* [Uzbek musical history], Tashkent, 1981
AKBAROV, I., *Yunus Radjabi*, Moscow, 1982
FELDMAN, W., The Motif-Line in the Uzbek Oral Epic, *Ural-Altaische Jahrbücher* 55 (1983), 1
KAROMATOV, F., Uzbek instrumental music, *Asian Music,* 1983, XV/1 (:11-53).
RADJABOV, A.K., K istoryi razvitiya muzikalnoy jizni Maverranahra i Khorasana VII-VIII vv. *in Khorezm i Muhammad al-Horezmi v mirovoy istoyi i kult'ure* , Dushanbe, 1983
LEVIN, T., *The Music and Tradition of the Bukharian Shashmaqâm in Soviet Uzbekistan,* diss. Princeton University, 1984
ZERANSKA-KOMINEK, S. KOSTRUBIEC, B. WIERZEJEWSKA, J., *Universal Symbols in the Bukharian Shashmaqâm,* Asian Music 1983, XIX/1 (74-93).
AKBAROV, I., *Muzika lugaty,* Tashkent, 1986
KARAMATOV, F. & NURDJÂNOV, N., *Muzikalnoe Iskusstvo Pamira,* Moscow 1986,
M. ABDUKARIMOV (compiler), Tanbur. Programma dlya otdeleniy vostochnoy muziki i narodnykh instrumentov Tadjikskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni M. Tursun-zade (po spetsial'nosti N 2203 narodnue instrumenty) (Tanbur. The program for the department of Eastern music and national instruments of the M. Tursun-zade Tajik State Institute of Arts (for the speciality N 2203 -pational instruments)], with the list of recordings (Dushanbe, 1986).
HOSEYNI, Zayn al-'Abedin Mahmud *Qânun-e 'Elmi va 'Amali-e Musiqi,* éd. A. RAJABOV, Dushanbe, 1987.
KARAMATOV, F., MESKERIS, V.A. & VYZGO, T.S., *Mitteleasien*, (Musikgeschichte in Bildern, Band II, n° 9) Leipzig, 1987
VEKSLER, S.M., *Voprosy estetiki, teoryi i istoryi monodyi,* Tashkent, 1987
Z. TADJIKOVA : O muzikal'nom iskustva bukharskikh zhonshchin-sozanda (On musical art of Bukharan women sozanda), Traditsii muzikal'noy kul'tury narodov Blizhnego, Srednego

Vostoka I sovremennost compilers D. A. Rashidova, T. B. Ghafurbekov (Moscow, 1987).

CENTLIVRES-DEMONT, M. & SLOBIN, M., Un chamane musulman, in Centlivres, P.& Centlivres-Demont, M., *Et si on parlait de l'Afghanistan ? Terrain et textes 1964-1980,* Paris, Ed. de l'Institut d'ethnologie, Neuchatel, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, 1988, (:149-167.

RAJABOV, A., *Naghme-ye Niyâgân,* Dushanbe, 1988.

SULTANOVA R., *RITMIKA VOKALNYKH TCHASTEI SHASHMAKOMA.* AVTOREFERAT DIS., TASHKENT, 1988

JUNG, A. *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens,* Hamburg, 1989.

JUNG, A., The maqam principle and the cyclic principle in the Uzbek-Tajik Shashmaqam, in J. Elsner éd. *Maqâm, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion,* Berlin, 1989 (:200-215)

TADJIKOVA, Z.M., K voprosu o muzikal'nykh traditsiakh bukharskikh mavrigikhonov, in *Kniga Barbada: epokha i traditsii kul'tury* , Dushanbe, 1989

RAJABOV, A., *Afkâr-e musiqi-e tâjik, dar asrhâ-ye XII-XV* (*La pensée musicale tadjike au XII-XVe s.,* Dushanbe, 1989.

SULTANOWA, R., *Die Nationale in der Musik mittelasiatischer Komponisten,* Kunst und Literatur, 38/1990, Berlin (:325-332).

KOVAL, L.G., *Intonirovanie uzbekskoy traditsionnoy muziki,* Tashkent, 1990

JUNG, A., Quellen der klassischen Musik Mittelasiens, *Beiträge zur Musikwissenschaft,* heft 2, 1986 (: 95-110)

A. ABDURASHIDOV : Tanbur i ego funktsiya v izuchenii ladovoy sistemi Shashmakoma, Avtoreferat dissertatsii, Tashkent, 1991.

YANOV YANOVSKAYA, N.S., *Ikram Akbarov,* Tashkent, 1991

ABDURASHIDOV, A., The *tanbur*, vehicle of the shashmaqam *lad*, in J. ELSNER et G. JÄHNICHEN, éd., *Regionale maqâm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart,* Berlin, 1992 (:5-19)

Muzikalnoe teatralnoe iskusstvo i folklor, (ouvrage collectif) Tashkent, 1992

LEVIN, T., Katta ashula, Haggoni, Shi'ra : Great little traditions from Transoxiana, in J. Elsner et G. Jähnichen, éd., *Regionale maqâm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart,* Berlin, 1992 (:355-376)

MATYAKUBOV, O., Lad and rhythmic system of the Shashmaqâm in J. Elsner et G. Jähnichen, éd., *Regionale maqâm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, 1992 (:398-406)

DJUMAEV, A., Power Structures, Culture Policy, and Traditional Music in Soviet Central Asia, *Yearbook for Traditional Music* xxv (1993), 43.

NEKTALOV R., *Gabrier Mullokandov. Ocherk Jizni Tvorchestva.* Samarkand, 1993.

SULTANOVA, R., *Poyushee slovo uzbekskih obryadov,* Tashkent, 1994

ABDULAEV, R., *Obryadovaya muzika Sredney Azii*. Tashkent, 1994

SULTANOVA, R., Rhythms of Central Asian Traditional Music through the prism of aruz poetic meters, *Bamberger Zentralasienstudien, hrsg I.* Baldauf, M. Friederich, Berlin 1994 (:217-222)

SOULTANOVA, R., Rituels poétiques et musicaux des femmes de la vallée du Farghâna (Ouzbékistan), *Musées /Hommes* vol. 4, 1994 (:58-61).
BEGMATOV S., *Tradizii Iskusstva Hafizov Ferganskoi Doliny.* Avtoreferat, Tashkent, 1995,
SULTANOVA, R., Einige Besonderheiten der wechselseitigen Beziehungen zwishen der instrumentalen Begeitung und der Singstimme im usbekishen Volkslied *6 Berichte aus dem ICTM Nationalkomitee Deutchland*, Instrument und Umwelt, Bamberg, 1995 (:87-93)
DJUMAEV, A., Migrations de musiciens des villes de Transoxiane et développement de la science musicale en Inde (XVIe-XVIIe siècles) *Cahiers d'Asie Centrale,* 1-2/ 1996 (:171-181).
FELDMAN, W., Two Performancees of the Return of Alpamish: Current Performance-Practice in the Uzbek Oral Epic of the Sherabad School, *Oral Tradition* , 1996 (:20)
IBRAGIMOV, O., *Maqam va makon,* Tashkent, 1996
LEVIN, T., *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia* (*and Queens, New York*) Bloomington, 1996)
SULTANOVA, R., Lullabies of Afghanistan's and Uzbekistan's Uzbeks, *Music als Text,* Humboldt Universität, Berlin, 1997 (:17)

CD et LIVRET

LEVIN, T., *Bukhara. Musical crossroads of Asia.* New York, Smithonian / Folkways Recordings, 1991
DURING, J., *Asie Centrale. Les maîtres du dotâr.* (Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkmenistan, Khorâsân), Genève, AIMP, Musée Ethnographique de Genève, 1993.
DURING, J. & T. LEVIN, *Asie Centrale, Traditions Classiques,* Paris, OCORA Radio-France, 1993.
DURING, J., *Ouzbékistan, Monâjât Yulchieva,* Paris, OCORA Radio-France, 1994
— Ouzbékistan, L'art du dotâr, Paris, Ocora, Radio-France,1997
— Maqâm tadjik ouzbek. Navâ. Paris, Ocora, Radio-France,1997

TADJIKISTAN

MIRONOV, N.N., *Muzika tadjikov,* Stalinabad 1932
BELIAEV, V. M., *Persidskie tesnify,* Moscow, 1964
DANSKER, O., Muzikalnaia kult'ura tajikov Karategina i Darvaza, *Iskusstvo Tajikskogo naroda,* 2 vol., Dushanbe, 1965 (:174-264)
TADJIKOVA, Z., K voprosu o sootnoshenii metriki stikhoslozheniya s metroritmikoy napeva v tajikskikh pesnyakh, *Izvestiya A.N. Taj SSR otdelenie obshchestvennykh nauk 2,* 1968 (:84-94)
SAHIBOV, ROGALSKIY I., SHAHOBOV F. , RAHIMI M. , *Tadjikskie narodnye pesni*-éd., 3 vol., Dushanbe, 1966, 1974
TADJIKOVA, Z.M., Svadebnye pesni tadjikov, v kn. Istoriya i sovremennost, *Problemy muzikalnoy kult'ury narodov Uzbekistana, Turkmenyi i Tadjikistana,* Moscow, 1972 (:249-266).
TADJIKOVA Z., pesni pohoronnogo obryada tadjikov (po materialam zeravshanskikh ekspedetsii in *problemy musikalnogo folklora narodov sssr*". VOL 4, Moscow, 1973
KAROMATOV, F. & NURDJANOV, N.H., *Muzikalnoe iskusstvo Pamira,* Moscow, 1978

NURDJANOV N. Traditsii Sozanda V Muzikalno-Tanzevalnoi Kult'ure Tadjikov Na Rubetse Xix - Xx Vekov. -In *Musika Narodov Asii I Afriki,* Vol 3, Moskow, 1980, (:111- 157)

YUSUPOVA, G., 0 Ladovom stroenji instrumentalnoi musyki gornogo Badakhshana -in *pamirovedente,* vol 2, Dushanbe, 1985, (:311-327)

I. S. BRAGINSKIY and H. NAZAROV, compilers : *Gurugli. Tajikskiy narodniy epos* (Gurugli. Tajik folk epos), Moscow, 1987.

N. NURDJANOV : Pevtsi-mavrigikhoni (The singers-mavrigikhons), Izvestlya Akademii Nauk Tadjikskoy SSR, Seriya : vostokovedenie, istoriya, filologiya, N 1(13), Dushanbe,1989.

M. ABDUKARIMOV : Spetsiticheskie parametri bukharskogo tanbura (Specific parameters of the Bukharan tanbur], Borbad I khudozhestvennie traditsii narodov Tsentral'noy i Peredney Azii : istoriya I sovremennost. Materiali mezhdunarodnogo simpoziuma, poovyashchennogo 1400-letlyu 'Borbada / Dushanbe, 23-29 aprelya 1990/, dokladi i soobshcheniya, kniga l, eds. A. R. Rajabov and others, Dushanbe, 1990.

F. AZIZOVA : O ritmicheskoy funktsii v makome i rage, (On the Rhythmic function in maqom and raga), Borbad I khudozhestvennie traditsii narodov Tsentrallnoy i Peredney Azii : istoriya i sovremennost', kniga le eds. A. R. Rajabov and others (Dushanbe, 1990).

TADJIKOVA Z., AROMOV A., Pesennoe Tvortchestvo Yagnobzev. *Izvestiya Akademii Nauk Tadjikskoy Ssr. Serya : Vostokovedenie, Istoriya, Filologiya,* 1991, N°2 (:66-74)

VAN DEN BERG, G & VAN DEN BELLE, J. , The performance of poetry and music by the Ismâ'ili people of Badakhshân : an example of madâh from the Shâhdara-valley, Persica XV, 1993-1995 (:49-76)

CD et LIVRET

DURING J., *Musique tadjike du Badakhshan,* Paris, UNESCO-Auvidis, 1993.

VAN DEN BERG, G. & VAN BELLE, J., *Mystical Poetry and songs from the* Ismâ'ilis*of the Pamir Mountain,* Leiden*,* 1994.

TURKMENISTAN

USPENSKIY, V.A., BELIAEV, V.M., *Turkmenskaya muzika,* 1928, 2e éd., Ashkhabad, 1979

KAROMATOV, F., *Turkmenskie narodnye pesni,* Baku 1946

AGADJANOV, S. G., *Ocherki istoryi oguzov i turkmen Sredney Azyi IX -XIII vv,* Ashkhabad, 1969

ABUBAKIROVA, N., *Drevniyi istoki turkmenskih narodnyh pesen,* Ashkhabad, 1980

KUDAINAZAROV, B., Turkmensie mukamy, in *Professionalnaia muzika ustnoi traditsii narodov blizhnego i srednego vostoka i sovremenost*, Tashkent, 1981 (:73-74).

AHMEDOV, A., *Dutaryng ovazy-khalqyming,* Ashkhabad, 1983

ABUBAKIROVA N., O Nekotoryh Osobennostyah Evoluzii Zhanrov (Turkmenskye "Zikry" I "Kushdepme"), *Narodnaya Pesnya. Problemy Izuchentya*. Leningrad, 1983, (:45-57)

GULLYEV, SH., *Iskusstvo turkmenskih bakhshi* (*osnovy muzikalno-poeticheskogo stroeniya*) Ashkhabad, 1985

ABUKOVA, F., *TURKMENSKAYA OPERA.* Ashkhabad, 1987.

ZERANSKA-KOMINEK, S., The classification of repertoire in Turkmen traditional music, *Asian Music* , XXI/2 1990 (:90-109).

MAMEDYAZOV B., *TURKMENSKYI GEROICHESKYI EPOS "GEROGLY"* - Ashkhabad, 1992.

MASSOUDIEH, M. T., Die Begriffe muqam und Dastgâh in der turkmenische Musik des Iran, in J. Elsner et G. Jähnichen, éd., *Regionale muqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart,* Berlin, 1992 (:377-397).
ZERANSKA-KOMINEK, S., The Turkmen bakhshy : Shaman and/or artist, *European Studies in Ethnomusicology : Historical Developements and Recent Trends,* Wilhelmshaven, 1992 (:303-316).
ZERANSKA-KOMINEK, S., Some methodological point concerning the concept of muqam. A case of the Turkmen mukam, in J. Elsner et G. Jähnichen, éd., *Regionale muqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart,* Berlin, 1992 (:510-523).
ABUKOVA, F., *SOVREMENNOE TVORCHESTVO KOMPOSITOROV TURKMENISTANA V KONTEKSTE KULT'URY NAZII,* MOSKVA, 1994
ERGESHOV A., *PLEKTORNYU INSTRUMENTY TURKMENISTANA : TRADIZII I FUNKZIONIROVANIE V XX VEKE.* AVTOREFERAT, TASHKENT, 1995

CD et LIVRET

ZERENSKA-KOMINEK,*Turkmenistan. La musique des bakhshy.* Genève, AIMP, 1991

OUIGOURS

Collectif : *Uyghur Onikki Muqami* (*Le On ikki muqam*), Xinjiang Khalq Näshriäti, Urumqi, 1994, 12 vol.
TREBINJAC, S., *Musique Ouïgoure et collecte musicales en Chine, Thèse de doctorat, Université de Paris X*, Paris 1993.
Collectif. *On Ikki muqam. Tädqiqat ilimi jamiyyati özgan uyghur on ikki muqam haqqida,* Urumqi, 1992. (Sur le On ikki muqam. Recherche scientifique collective).
On Ikki muqami haqqida (Sur le On ikki muqam. Recueil d'articles), Urumqi, 1992.
AHMATJAN, A. *Uyghur muqamlari toghrasida,* Urumqi, 1992. (Sur les *muqam* uygurs)
AKHMIDI, M., *Dolan toqquz Muqam*, Urumqi, 1992. (les 9 *muqam* Dolan).
ALIBAKIEVA, T., Specific features of lad organisation in Uigur Muqam, in J. Elsner et G. Jähnichen, éd., Regionale maqâm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Berlin, 1992 (:20-27).
AZIZI, S., *Uyghur muqami toghrasida,* Urumqi, 1992. (Sur le Muqam uygur).
BAKEWELL, A., La route de la soie. Chine. Xinjiang (disque compact et notes), Paris, 1992.
KHASHIMOV, A., *On ikki muqam and its local features. On the example of the structure of the Ili muqam,* in J. Elsner et G. Jähnichen, éd., Regionale maqâm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Berlin, 1992 (312-344).
SAYALI, Q., *Ghijak,* Urumqi, 1992.
DURING, J. et TREBINJAC, S., *Introduction à l'étude de la musique Ouïgoure,* Bloomington*,* 1991.
TREBINJAC, S., "Que cent chants rivalisent, qu'une musique éclose". Etude sur le traditionnalisme d'Etat en Chine", *Archives Internationales de Sociologie,* XXXI, 1990 (: 60-79).
TREBINJAC, S., Musique ouïgoure de Chine : de l'authenticité à la folklorisation, in *Actes du colloque ESCAS III* : *L'Asie centrale et ses voisins,* Paris, 1990, (: 227-238).
TREBINJAC, S., Le pouvoir en chantant, *Cahiers des Musiques Traditionnelles,* 3/ 1990, (107-119).
TREBINJAC, S. et DURING., J. *Musiques Ouïgoures du Turkestan Chinois,* (2 compact-disques et livret), Paris, Ocora, 1990.

JUNG, A., *Quellen der Traditionallen, Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens.* (*Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Sasmaqâm*). Beiträge für Ethnomusicologie, 23, Hamburg, 1989.
RAHKHMAN, A. Uyghur folklori haqqida bayan, Urumqi, 1989 (fondements du folklore uygur).
ZHOU, J., *Sichou zhi lu de yinyue wenhua,* Urumqi, 1988.
ALIBAKIEVA, T., *On ikki Muqam,* Almaty, 1988 [Introduction et notation de deux*muqam*]
WAN, T., *Weiwuer zu yueqi*, (les instruments uygurs), Urumqi, 1986. ouvrage descriptif des instruments ouïgours avec photos.
WAN, T., « Yi bu youxiu de minzu gudian yinyue shi er muqamu » (Les 12 muqam uygurs) in *Minzu yinyue jiegou yanjiu lunwenji,* (Etudes sur les musiques ethniques) Pékin, 1986 (:17-26). KAROMATOV, F.M., MESKERIS, V.A. & VYZGO,T.S. : *Mittelasien, Musikgeschichte in Bildern, Band II, Musik des Altertums/*Lieferung 9, Leipzig,1987.
KHASHIMOV, A., « Uygurski sanam », in *Tradishii muzikalnikh kultur*, Moscou, 1987 (: 196-199). (Le *sänäm* uygur)
Zhongguo shaoshu minzu yueqi zhi, (Les instruments des minorités chinoises) ouvrage collectif, Beijing, 1986.
ALIBAKIEVA, T., *Uigurskie Istoritchskie Pesni*, Moscou, 1986 (chants historiques uygurs)
DU, Y. et ZHOU, J., « Ye tan weiwuer zu yinyue zhong teshu diaoshi de chengwei » (place des modes dans la musique uygur) in *Zhongguo yinyue xue* (*Musicology in China*) 1, 1986 (:58-62).
BARAT, Q. (sous la direction de), *12 muqam tekistliri* Urumqi, 1986. [Textes (officiels) des douze *muqam*]
AUBERT, L., « La vièle-cheval et le luth-singe », *Bulletin du Musée ethnographique* n° 28, Genève, 1986 (: 27-51).
anonyme : *Uyghur khalq sänämliri,* Urumqi, 1985
AKHMIDI, A., « Weiwuer zu zhuming de muqamu dashi Tuerdi Ahong » (sur le maître Turdi Akhon) in *Yinyue Yanjiu* (*Music Study*) 1, 1985 (:13-20).
Sichou zhi lu yue wu yishu, (sur les danses de la route de la soie) ouvrage collectif, Urumqi, 1985.
Dvenadtsat Uygurskikh Mukamov 10 vol., Tashkent, 1983, 1986. Melodia, S30 -10749-50/ 10751-2/ 10753-54/ 13725-28/ 14847-48/ 17657-58/ 18301-02/ 19825-26 003/ 21385 001/ 23357 003. (Enregistrement des douze *muqam,* par les orchestres « Uzbekskiy Ansambl Mukamusov » et « Uyghursky Ansambl Mukamistov »)
CZEKANOWSKA, A., « Aspects of the classical Music of Uygur People : legend versus reality », *Asian Music* ,14/1, 1983 (: 94-110).
MACKERRAS, C., « Traditional Uygur Performing Arts », *Asian Music*, 1985 (: 29 -58).

MACKERRAS, C. Uygur Performing Arts in Contemporary China, *The China Quarterly,* 101/1985, (: 58-77).
BARAT, Q., *Qiuci yue wu bihua* (*peintures musicales et choregraphiques de Kucha*)*,* Urumqi, 1984.
QASIM M, *Rawap häqqidä savat,* Urumqi, 1983, 2e éd. (Methode de *rawap*).
MOJIZ, I., *Tävarixi muzikiyun,* Urumqi, 1982. [Histoires des musiciens]
IMIN, A. M. *Uyghur khalq kilassik muzikisi « on ikki muqam » häqqidä*, Urumqi, 1980. [Sur la musique classique du peuple ouïgour : Douze *muqam*]. Traduit en chinois par l'auteur : *Lun weiwuer gudian yinyue « shi er muqamu,* Urumqi, 1985.
ARSHIDITNOV, B. , *On ikki Muqam,* Alma Ata,1970 [les Douze *muqam*

KHASHIMOV, A., O strukture uygyrskikh mukamov i uslubyakh ikh bitovaniya, in *Makam, mugam i sovremmenoe kompositorstoe,* Tashkent, 1978 (:130-138). (Structure du *muqam* ouïgour et conditions de sa préservation)
SANS AUTEUR :*On ikki muqam tekistliri,* Urumqi, 1964. [Textes des douze *muqam*].
WAN T., *On Ikki muqam* Beijing, 1959, 2 vol. (notation du On ikki muqam, version de Turdi Akhon, avec introduction en ouïgour et chinois).